M. MARCHESI

# MÉTHODE DE CHANT

*A mon Ami*

# *F. A. Gevaert*

*Maître de Chapelle de S. M. le Roi des Belges*
*Directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles.*

Conservatoire Royal
de
Bruxelles

Cabinet du Directeur

Bruxelles, le 10 Janvier 1887

à Madame Mathilde Marchesi

Madame

Je viens d'examiner votre Méthode d'un bout à l'autre, et bien que vos admirables principes et procédés d'enseignement me soient connus depuis plus de vingt ans, et par les magnifiques résultats qu'ils n'ont cessé de produire, et par ma propre expérience, j'ai éprouvé une véritable joie à les voir présentés sous une forme qui les rend accessibles aux professeurs intelligents et consciencieux.

Vous avez réussi à condenser dans les cinq pages de votre Guide pratique une foule de notions et de conseils indispensables aux Elèves cantatrices et Chanteurs. Cela est plein de choses nouvelles et du plus haut intérêt. Vous avez montré le même tact et la même supériorité pédagogique dans la composition et la graduation des exercices et des vocalises sans et avec texte. "Rien de trop" et "Tout à sa place," voilà les deux beaux préceptes didactiques que vous n'avez pas perdus de vue un seul instant.

L'impression d'ensemble qui se dégage, pour tout homme compétent, de la lecture de votre Méthode est celle d'une œuvre parfaitement conçue et magistralement exécutée.

Il est superflu de vous dire, je suppose, que le Conservatoire de Bruxelles s'empresse de l'adopter, et que la Méthode de Madame Mathilde Marchesi fera partie désormais des ouvrages d'enseignement qui figurent au programme de notre Etablissement.

Agréez, avec mes félicitations réitérées, l'assurance de mes sentiments de vieille amitié et de haute estime.

Votre tout dévoué
F. A. Gevaert.

Imp. Chamberlain & Cie 18, r. de la Tour d'Auvergne Paris

ECOLE MARCHESI.

# MÉTHODE DE CHANT

THÉORIQUE et PRATIQUE

en 3 Parties

PAR

## Mathilde Marchesi


*Ex-Professeur de Chant du Conservatoire de Vienne*

Membre de la Société de Ste Cécile de Rome et de l'Académie Royale de Musique de Florence


1ère PARTIE
Exercices élémentaires
et gradués

2e PARTIE
Développement des exercices élémentaires
en forme de vocalises

3e PARTIE
Vocalises avec Paroles
à 1, 2 et 3 Voix.

Op: 31.

Prix net: 15f.


· PARIS ·

L. GRUS, Editeur Place St Augustin.



*Tous droits de traduction et de reproduction réservés*


L. Deroy

# AVANT-PROPOS

La *Méthode Théorique et Pratique de l'Art du Chant*, que je publie aujourd'hui, est un ouvrage pédagogique qui commence par l'A, B, C vocal, c'est-à-dire par des *Exercices Élémentaires*. Il contient aussi une série de *Vocalises Élémentaires et Progressives*, pour la formation du mécanisme de la voix, ainsi qu'une suite de *Vocalises avec Paroles* à une, deux et trois voix, pour corriger les défauts de prononciation et fondre la parole avec la vocalisation, ce qui forme la dernière partie technique de l'Art du Chant.

Je crois ici devoir rappeler encore une fois le principe que j'ai déja exposé dans différentes préfaces des ouvrages que j'ai publiés, à savoir qu'il faut, pour arriver à un prompt et heureux résultat, ne présenter à l'élève qu'une difficulté à la fois, et s'attacher à le faire triompher des obstacles en les lui opposant dans leur ordre naturel et progressif. C'est dans ce but que j'ai écrit des Exercices et des Vocalises spéciales pour chaque difficulté en particulier (1).

Il faut en effet que le mécanisme de la voix parvienne à se plier à toutes les formes rythmiques et musicales possibles avant de passer à la partie esthétique de l'Art du Chant.

Puisse cet ouvrage, que je considère comme mon dernier de ce genre, confirmer les sérieux résultats que j'ai obtenus pendant trente-deux ans par l'application de mon système.

MATHILDE MARCHESI.

(1) Pour le développement et le perfectionnement complet de l'organe vocal, outre les vocalises contenues dans cette Méthode, j'ai publié pour les différentes voix de femme, nombre de cahiers de *Vocalises spéciales graduées*, que l'on pourra consulter avec fruit.

# GUIDE PRATIQUE POUR LES ÉLÈVES

## Position de l'élève

L'élève doit, en chantant, se placer dans une position aussi naturelle et aussi aisée que possible. Il se tiendra bien d'aplomb, la tête droite, les épaules effacées, sans effort, et la poitrine libre. Il évitera toute raideur du corps pour laisser la plus grande indépendance aux organes de la phonation pendant leur action.

## Disposition de la bouche

Le tuyau vocal se terminant aux lèvres, la beauté d'une voix peut être tout à fait altérée par la mauvaise disposition de la bouche.

La bouche *souriante*, par exemple, adoptée par plusieurs professeurs anciens et modernes, est absurde et tout à fait contraire aux lois de l'acoustique. En souriant, on dispose la bouche comme pour prononcer un *E*. Cette voyelle imprime au tuyau vocal une forme *carrée*, et donne par conséquent à la voix un *timbre ouvert,* criard, que les Italiens appellent *voce sgangherata* et les Français *voix blanche*. L'élève ouvrira donc la bouche naturellement, en écartant le menton, comme pour prononcer un *A* légèrement sombré, et il la tiendra immobile dans la même position pendant toute la durée de l'émission du son.

Il est utile de rappeler à l'élève que la bouche s'ouvre du côté inférieur seulement, la partie supérieure étant immobile ; d'où la nécessité d'abaisser le menton. Les muscles des mâchoires, doués d'une très grande force de contraction, indispensable pour la mastication, se refusent d'abord à rester tendus pendant toute la durée de l'émission du son, mais, avec de l'exercice, ils finissent par gagner l'élasticité voulue. Cette élasticité acquise donne plus tard à l'élève la volubilité du menton, nécessaire à l'articulation marquée et rapide des consonnes dans le chant.

## Respiration

La respiration se compose de l'*Inspiration*, pendant laquelle l'air passe à travers la glotte, la trachée-artère et les bronches pour pénétrer dans les poumons, et de l'*Expiration,* pendant laquelle l'air ressort par le même chemin.

A l'état normal, ces deux mouvements se succèdent d'une manière régulière et rythmique, et se produisent *sans aucune intervention de la volonté, comme cela a lieu pendant le sommeil*. Par conséquent, toute préparation préméditée pour faciliter ou régler ces fonctions d'une manière spéciale, est fatalement nuisible, puisqu'elle contrarie et altère la liberté des mouvements normaux des organes de la phonation et des muscles qui les dirigent. Outre l'écartement des côtes, la dilatation de la poitrine (thorax, cage osseuse conique légèrementaplatie) peut s'opérer au moment de l'*Inspiration, à sa base, à sa partie supérieure et par les côtés*. De sorte qu'il y a *trois* mouvements respiratoires, *trois* types de respiration, savoir :

*Le Diaphragmatique* ( ou abdominal) ;
*Le Claviculaire ;*
*Le Latéral.*

Les poumons, formés d'un tissu spongieux et élastique, perforé dans tous les sens par des milliers de petits tuyaux destinés à recevoir l'air, sont concaves et plus larges à leur base, et séparés de la cavité abdominale par une cloison musculeuse, convexe, appelée *Diaphragme*, sur laquelle ils reposent. Cette cloison s'abaisse au moment de l'*Inspiration,* pour favoriser la dilatation de la base des poumons.

La respiration normale, propre à l'homme sain, est la *diaphragmatique* (ou abdominale). Ce mode de respirer permet aux poumons de se dilater à leur base et de recevoir, en conséquence, une plus grande quantité d'air. Dans les deux autres modes d'*Inspiration*, que nous condamnons, les poumons ne se remplissent qu'en partie ; de là la nécessité de respirer plus souvent, et l'impossibilité de chanter de longues phrases d'une seule respiration.

Chez les femmes, l'usage du corset, en comprimant les parois abdominales, favorise le type *Latéral*. Nous recommandons en conséquence tout particulièrement aux dames qui veulent apprendre à chanter, de se serrer le moins possible, pour laisser aux poumons la liberté de se dilater à leur base.

# Attaque de la voix. — Coups de Glotte

Les poumons une fois remplis, il faut que l'élève, pour produire un son, serre la *Glotte* hermétiquement, afin que l'air, en frayant son chemin à travers l'ouverture de cette glotte, au moment de l'*Expiration*, mette en vibration les *Cordes vocales* qui forment les bords extrêmes de ses lèvres. *Le coup de Glotte* s'obtient donc par le rapprochement subit et énergique des lèvres de la *Glotte*, un instant avant que l'*Expiration* commence.

Cette action organique, qui forme l'*Attaque* ou *Pose* de la voix, s'obtient en préparant la *Glotte* et la bouche pour produire une voyelle quelconque. Pourtant le type de voyelle qu'il faut choisir et préférer pour la formation et le développement de la voix, est celui de l'*A*, comme nous l'avons déjà dit plus haut, en l'attaquant naturellement et sans aucun effort ou affectation.

L'élève doit comprendre que le *Coup de Glotte* est un mouvement normal de son organe vocal, et qu'il faut tout simplement soumettre à sa volonté l'action spontanée, qui s'est développée dès qu'il a commencé à vagir en venant au monde. C'est en effet par cette même aptitude innée que nous formons inconsciemment toutes les voyelles en parlant.

Le resserrement de la *Glotte* est donc un acte organique naturel et spontané. Seulement, en parlant, ce mouvement s'opère par secousses, l'écartement des lèvres de la *Glotte* succédant à leur rapprochement avec une égale rapidité. La seule aptitude que l'élève doive s'efforcer d'acquérir est celle de pouvoir laisser la *Glotte* resserrée, après que le rapprochement de ses lèvres s'est opéré. Cela veut dire, qu'une fois la note attaquée, il faut s'exercer à tenir la *Glotte* serrée aussi longtemps que le professeur le croit opportun au développement de l'élasticité de l'organe vocal, développement que le travail augmente journellement. Pour que l'attaque de la voix soit bonne, il faut donc (nous le répétons) que la *Glotte* se resserre un instant avant que l'*Expiration* commence ; en d'autres termes, il faut la préparer.

Si la colonne d'air en ressortant des poumons, trouve la *Glotte* ouverte, ne se heurte contre aucun obstacle et par conséquent, ne met aucun corps en vibration, on produit l'*Aphonie*. Si l'adhésion n'est pas ferme et égale sur toute l'étendue des *Cordes Vocales,* à l'instant où l'air commence à s'échapper des poumons, les lèvres de la *Glotte* ne pouvant se resserrer complètement pendant l'*Expiration,* le son reste faible et rauque, et l'intonation demeure incertaine, car les *Cordes vocales* ne vibrent pas dans toute leur étendue, et leurs battements ne peuvent pas être *isochrones* (égaux). De plus, l'air s'échappant par bouffées, les poumons se vident rapidement, le son est de très courte durée, et l'élève, obligé de renouveler à chaque instant sa provision d'air, a nécessairement la respiration courte et saccadée.

Ainsi, pour nous résumer : plus l'adhésion des lèvres de la *Glotte* est ferme et générale, plus ces lèvres opposent de résistance à l'air qui s'échappe des poumons, moins il faut d'air pour mettre en vibration les *Cordes vocales*. L'*Expiration* devenant plus lente, l'émission de la voix devient plus longue ; et la pression égale et continue de l'air contre le corps vibrant produit des battements *isochrones* (égaux) et maintient enfin l'égalité du son pendant toute sa durée.

# Registres de la voix de Femme.

Voilà l'*Alpha* et l'*Oméga* de la formation et du développement de la voix de femme, la pierre de touche de toutes les Méthodes de chant anciennes et modernes. M'étant proposée de donner ici uniquement un *Guide Pratique* pour les élèves, je ne puis traiter en détail cette thèse capitale. Les explications et les démonstrations anatomiques, physiologiques et acoustiques, nécessaires à l'exposition des phénomènes organiques d'où résultent les trois séries de sons consécutifs et homogènes des trois registres, d'une nature essentiellement différente, je les donne aux élèves *verbalement,* à l'aide de tables anatomiques et d'un larynx humain préparé.

Cependant, avant d'exposer les indications pratiques sur ce sujet important pour la formation de la voix, je crois indispensable de m'expliquer en quelques mots sur la production du son en général, afin de faciliter aux élèves la compréhension de la théorie, qui établit l'existence des *trois* registres. D'ailleurs tous les sons appartenant au même registre étant de même nature, peu importent les modifications d'intensité et de timbre qu'ils peuvent subir.

Le son est une propriété de l'air, comme la couleur est une propriété de la lumière, de sorte qu'il n'y a pas de son sans air, comme il n'y a pas de couleur sans lumière. Jusqu'à nos jours on connaît bien la dérivation des effets, mais on ignore encore le principe des causes de ces deux grands phénomènes de la nature. La conformation spéciale organique intérieure ou extérieure d'un corps, qui par ses battements fait vibrer l'air, ou par sa surface réfléchit la lumière d'une manière toute particulière, décide de la nature du son, ainsi que de la nuance de la couleur.

Pour produire un son il faut le concours de trois éléments, savoir : un *Moteur,* qui agit, soit en lançant une colonne d'air contre un *Corps vibrant,* soit par un frottement immédiat contre ce même corps. Un *Vibrateur,* qui, mis en mouvement par le *Moteur* exécute un certain nombre de battements *isochrones* (réguliers), ou irréguliers, dans un temps déterminé. Et enfin un *Résonnateur* (que suivant sa fonction, il serait plus exact d'appeler *Élément Consonnant ou Concourant),* destiné à recevoir la colonne d'air sonore qui s'échappe du *Corps vibrant,* pour lui imprimer le caractère de sa propre sonorité en la répercutant. Ces trois éléments indispensables à la formation du son, on les trouve dans tout instrument à vent, à archet, à pincement, ou à percussion. Il est donc logique d'admettre qu'ils doivent aussi exister dans l'organe vocal.

En examinant les résultats de sonorité de chacun des instruments que nous venons d'énumérer, on trouve une homogénéité de son dans toute leur étendue, et on ne rencontre pas les brusques changements de la nature du son, tels qu'on les constate dans la voix humaine. C'est que dans ces instruments les trois éléments générateurs du son, sont inaltérables dans leurs fonctions, ainsi que dans leurs formes et dimensions.

Si nous examinons l'organe vocal, en recherchant ces trois éléments, nous trouvons que le *Moteur* (les poumons et les organes affiliés) peut avoir plus ou moins d'activité, plus ou moins de force et d'élasticité, suivant son état physiologique et pathologique, mais il ne peut jamais changer la nature de ses fonctions, ni altérer sa forme organique. Nous trouvons le *Vibrateur* (la Glotte), qui à l'état normal est susceptible de mille gradations de tension et de contraction, mais qui est inaltérable dans sa fonction. La *Glotte* peut en effet augmenter ou diminuer l'intensité des sons, en augmentant ou en diminuant le nombre des battements des *Cordes vocales*, suivant le degré de force d'ébranlement déterminé par l'air, pendant l'*expiration ;* elle peut aussi produire l'élévation et l'abaissement du son, par le raccourcissement ou le prolongement des *Cordes vocales,* avec le concours des modifications du tuyau résonnant, mais on ne peut découvrir dans ses fonctions aucune altération dans son action de *Corps vibrant,* qui puisse être considérée comme une cause influente sur l'altération de la nature du son dans le changement des registres. Il est donc évident que le secret du phénomène que nous rencontrons en passant d'un registre à l'autre réside dans le *Résonnateur* de l'instrument vocal. C'est le *Larynx,* qui en changeant de position, dirige alternativement vers les trois parois résonnantes la colonne d'air qui s'échappe du *Vibrateur* (la *Glotte*).

Or du moment que chaque registre de la voix possède une série de sons consécutifs et homogènes, dont la nature diffère essentiellement de ceux des deux autres registres, il est certain qu'il doit exister dans l'appareil vocal trois points (parois) de résonnance bien distincts. Ces trois *Résonnateurs* formés de tissus organiques différents, impriment par leur propriété physiologique spéciale, un caractère particulier à chaque série de sons, comprise dans les limites de chaque registre.

Ces notions suffisent pour préparer les élèves à la compréhension des démonstrations pratiques que je leur donne de vive voix sur ce sujet très important pour la formation de l'organe vocal; mais je les crois absolument nécessaires.

Convaincue par la vérité des faits, après de longues années d'expérience, couronnées par d'heureux résultats, je soutiens que les connaissances scientifiques sont indispensables aux professeurs de chant, pour pouvoir traiter l'instrument vocal d'une manière *naturelle* et *rationnelle* et sans tâtonner, ainsi que pour être à même de diriger avec connaissance de cause les voix difficiles, et de corriger les innombrables défauts d'émission que chaque élève apporte, et qui proviennent, soit de mauvaises habitudes, soit d'un enseignement défectueux.

Dispenser l'élève de chant de certaines notions anatomiques et physiologiques élémentaires sur la voix humaine, c'est le priver sans raison des moyens de s'initier aux phénomènes physiques de son organe vocal. Chaque élève doit donc au moins posséder les connaissances indispensables pour diriger et préserver sa voix dans sa carrière, et pour comprendre la signification exacte des mots : *Larynx, Glotte, Cordes vocales*, etc., mots dont les antagonistes de la physiologie du gosier eux-mêmes sont obligés de se servir à chaque instant en parlant de l'art du chant.

Ce que je veux avant tout proclamer bien haut c'est que la voix de femme possède *trois* et non *deux* registres, et je tiens à ce que mes élèves soient pénétrées de cette vérité incontestable, qui du reste leur est bien vite démontrée, au bout de quelques leçons par leur propre expérience.

Les trois registres de la voix de femme sont ceux de *Poitrine,* de *Médium* et de *Tête.* J'appelle *Médium* et non *Fausset,* comme quelques professeurs de chant l'ont nommé, le registre qui se trouve placé entre les deux autres, premièrement parce que le mot *Médium* (milieu) exprime d'une manière précise et logique la position que ce registre occupe dans l'étendue de la voix, et secondement pour éviter toute confusion pouvant résulter du terme *Fausset,* qui appartient exclusivement aux voix d'hommes. En effet le mot *Fausset* est une transformation de l'expression italienne *Falsetto,* de laquelle il dérive. *Falsetto,* qui signifie *Falso* (faux), c'est-à-dire *remplaçant le vrai,* est un terme adopté en Italie depuis les temps les plus reculés de l'histoire de l'art du chant, pour indiquer certains effets *piano* dans les notes élevées de la voix de Ténor.

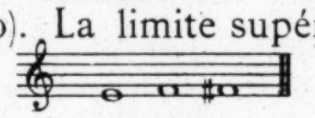
L'empirisme, qui de nos jours semble vouloir lutter plus que jamais contre l'incessant progrès de toutes les sciences ayant rapport aux phénomènes de la phonation, et même contre toute règle

de la Pédagogie moderne a mis en circulation, entre autres absurdités, celle de l'existence de *deux seuls* registres dans la voix de femme, savoir : *Poitrine* et *Fausset*. Cette grave erreur a été aussi accréditée par plusieurs physiologistes éminents modernes, qui ont cru devoir établir cette théorie d'après leurs observations laryngoscopiques, sans être à même de pouvoir faire des expériences comparatives sur leur propre organe vocal.

Et pourtant les *trois* registres existent évidemment, dans la voix de femme. Seulement il faut être pourvu de connaissances théoriques et pratiques pour pouvoir définir la nature spéciale du son de chacun d'eux, en déterminer les limites respectives, et savoir fondre les trois registres entre eux, pour établir ainsi l'homogénéité du son dans toute l'étendue de la voix.

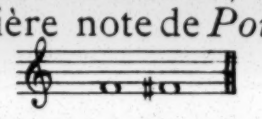
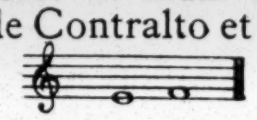
Malheureusement, c'est à cette ignorance de la définition et du traitement des trois registres de la voix de femme que l'on doit des centaines de talents incomplets, qui se débattent contre les imperfections et les difficultés d'un mécanisme faussement dirigé, et des voix inégales, dans l'étendue desquelles on rencontre des suites de sons faibles et hétérogènes, que l'on appelle vulgairement *des trous*. Or, ces trous ne sont autre chose que des sons mal posés et mal dirigés.

Dans le plus grand nombre de voix, les premiers degrés d'un registre supérieur ne possèdent pas, au commencement des études, l'intensité des dernières notes du registre qui les précède. L'explication théorique et pratique de ce phénomène, que je donne aux élèves, peut facilement les convaincre que ce sont là des difficultés inhérentes à la construction physique de l'organe vocal, très faciles à vaincre quand on en connaît les causes. Ainsi, en employant les exercices indiqués pour développer les aptitudes du *Larynx* et de la *Glotte*, nécessaires pour effacer cette imperfection mécanique de l'échelle vocale, l'homogénéité de la nature du son dans l'étendue spéciale de chaque registre, ainsi que la fusion des trois registres entre eux, dépendent uniquement de l'habileté du professeur, de la patience et de l'assiduité de l'élève et de l'ordre qu'il observe dans son travail.

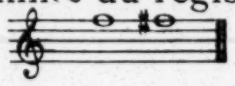
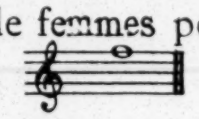
Les voix de femmes se divisent en : *Contralto, Mezzo-Soprano, Soprano dramatique* et *Soprano aigu-léger* (Sfogato). La limite supérieure du registre de poitrine de toutes les voix de femmes varie entre les notes 

Les voix de Contralto et de Mezzo-Soprano ont généralement un registre de poitrine beaucoup plus étendu que les voix de Soprano, et qui se prolonge plus ou moins dans les notes graves.

Pour égaliser et fondre le registre de *Poitrine* avec celui de *Médium*, l'élève est obligé de sombrer légèrement les deux derniers degrés de poitrine en montant, et de les ouvrir en descendant. Chaque effort fait sur les derniers degrés d'un registre inférieur rend plus difficile, et à la longue impossible, le développement de l'intensité des premières notes du registre suivant, et par conséquent la fusion des deux registres.

Quand les limites des registres ne sont pas fixées, on a toujours dans la gamme chantée à pleine voix, ou dans la phrase soutenue, une série de sons incertains, faibles et faux. Suivant le diapason moderne, la dernière note de *Poitrine* de presque toutes les voix de Contralto et de Mezzo-Soprano peut varier entre  ; celle des voix de Soprano entre 

Il y a des voix de Contralto qui, par une position exceptionnelle du *Larynx*, n'arrivent jamais à pouvoir développer la voix de *Tête*. Ces voix *courtes*, qui disposent uniquement des registres de *Poitrine* et de *Médium*, sont de très rares exceptions et ne peuvent aspirer qu'à une carrière de concert.

La limite du registre de *Médium* de toutes les voix de femmes peut varier entre les notes suivantes ·  ; la règle générale indique pourtant le  comme dernier degré.

La voix de *Tête* s'employant très rarement pour parler dans la vie ordinaire, les sons de ce registre ne sont guère développés, et ils présentent au commencement des études un grand contraste d'intensité et de volume avec les derniers degrés du registre de *Médium*. Le développement de la voix de *Tête* exige donc plus de temps que celui des deux autres registres.

Les mêmes préceptes que nous avons donnés pour le passage et la fusion des registres de *Poitrine* et de *Médium* s'appliquent au passage et à la fusion des registres de *Médium* et de *Tête*.

## Manière de travailler.

Une gymnastique rationnelle et graduée peut développer une grande élasticité, ainsi qu'une grande force de tension dans les muscles des organes de la phonation, sans jamais les fatiguer ; tandis que le moindre excès de travail engendre l'épuisement. Au commencement des études l'élève ne doit donc pas chanter trop à la fois, et dans les premiers jours il ne doit pas s'exercer chez lui pendant plus de cinq à dix minutes consécutives. Les études ainsi mesurées pourront se répéter trois ou quatre fois par jour, séparées par de grands intervalles. Ce temps consacré à exercer la voix pourra s'augmenter de cinq minutes à la fois, jusqu'à la durée d'une demi-heure. Ainsi un professeur consciencieux ne donnera jamais plus d'une demi-heure de leçon à la fois à son élève.

Si, comme cela arrive bien souvent, l'élève, n'étant pas pénétré de ces préceptes, travaille à la maison plus que le professeur le lui prescrit, la triste conséquence, la fatigue de la voix, ne se fait pas attendre longtemps. Ce sont dans ce cas les *Cordes vocales,* la partie la plus délicate et la plus importante de l'organe de la voix, qui sont les premières à s'en ressentir, et une interruption du travail devient indispensable. Cette interruption au commencement des études suffit pour annuler presque complètement les résultats déjà obtenus. Outre la perte d'un temps précieux pour l'élève, il y a aussi alors à regretter la perte de l'aptitude déjà acquise par tous les muscles des organes de la phonation. Il est de la plus grande importance que l'élève, en travaillant chez lui, commence toujours par l'émission de la voix, et continue les exercices dans l'ordre prescrit par le professeur. Pour développer l'intensité, l'étendue et l'égalité de son organe vocal, et pouvoir en fondre les registres, il faut qu'il étudie les exercices et les gammes à pleine voix, sans toutefois la grossir, ni la forcer, ni la rendre criarde.

# Analyse.

La plus grande partie des élèves qui apprennent à chanter sont bien peu musiciens. Ils commencent en conséquence à chanter les exercices et les gammes machinalement, guidés uniquement par l'oreille, sans se rendre compte de la durée de chaque mesure et de sa division rythmique, par conséquent sans apprécier la valeur spéciale de chaque note. Cette manière de se laisser guider par l'ouïe, est des plus pernicieuses, et fait perdre un temps incalculable à l'élève ; de plus, chantant toujours en tâtonnant, l'élève est obligé de répéter cent fois le même trait, ce qui, au lieu d'aider aux progrès n'aboutit qu'à fatiguer l'organe de la voix. Il faut donc que l'élève dès la première leçon s'habitue à *analyser,* c'est-à-dire à méditer d'abord ce qu'il doit exécuter ; en un mot il faut qu'il fasse précéder le travail *matériel* par le travail *mental*. C'est uniquement en se rendant un compte exact de ce que l'on veut apprendre, que l'on peut s'assimiler les idées de son professeur, pour s'en faire un guide dans ses études et devenir indépendant.

Ce système analytique, une fois adopté par l'élève dès le commencement, lui sera d'une très grande utilité dans toutes les différentes périodes progressives de ses études, ainsi que plus tard dans l'exercice de sa carrière, en apprenant de nouveaux rôles. Il lui sera déjà très utile lorsque passant à la seconde partie de ma Méthode, aux *Vocalises Élémentaires* et *Graduées,* il rencontrera de nouvelles difficultés dans les diverses mesures paires et impaires, dans les différentes modulations, dans les divisions multiformes de chaque mesure, dans les accents rythmiques très variés, et enfin dans les combinaisons toujours nouvelles des intervalles.

Une fois qu'il a compris le temps, la division de chaque mesure, et les accents de la phrase musicale, l'élève peut se mettre à chanter à pleine voix, puisqu'il aura alors à s'occuper uniquement de l'intonation, et il arrivera bien vite à son but, sans se fatiguer.

Après avoir terminé le cours des *Vocalises,* l'élève passera à la troisième partie de ma Méthode, qui contient des *Vocalises avec paroles*, où il aura encore à vaincre des difficultés purement mécaniques.

Suivant mon système, exposé dans l'Avant-Propos de cet ouvrage, qui consiste à présenter à l'élève un seul obstacle à la fois, j'ai composé des *Vocalises avec paroles,* pour fondre la prononciation avec la vocalisation, c'est-à-dire pour habituer l'élève à prononcer distinctement, sans déranger l'émission de la voix, tout en corrigeant ses défauts de prononciation ; et cela avant de commencer à chanter des airs, et avant de s'occuper du sentiment et de la manière de l'exprimer. J'ai choisi pour cela la langue italienne, parce qu'elle est la seule qui soit affranchie des voyelles gutturales des langues germaniques, des voyelles fermées et nasales de la langue française ; sans parler de certaines consonnes produites avec la racine de la langue par les Germains, ni du grasseyement qu'on rencontre généralement chez les Français.

Il est impossible d'établir des règles pour combattre les innombrables défauts de prononciation qu'on rencontre chez les élèves. Il faut en laisser le soin à l'habileté et à l'expérience du professeur. Non-seulement les défauts de prononciation des diverses nationalités sont différents entre eux, mais il faut encore remarquer que, parmi les élèves du même pays, les exceptions sont innombrables, parce qu'elles résultent soit d'une organisation spéciale, soit de mauvaises habitudes, soit encore d'un dialecte particulier parlé dans chacune des villes de province des différents pays.

Etablir l'égalité de l'émission du son sur les cinq voyelles, simples italiennes *a, e, i, o, u* chez chaque élève, en corriger les défauts d'articulation des consonnes, par des moyens presque toujours différents, suivant les dispositions individuelles, et l'habituer à bien les prononcer, voilà ce dont il faut s'occuper en commençant la troisième partie de ma Méthode.

L'*E* et l'*O* fermés, qu'on a voulu admettre dans la langue italienne, n'existent pas ; seulement, le sentiment triste ou gai d'un mot ou d'une phrase force l'orateur, l'acteur ou le chanteur à en fermer ou en ouvrir les voyelles. Aussi, on rencontre bien souvent les mêmes mots qui, suivant la situation dramatique, expriment alternativement la douleur et la terreur, ou la joie et le sarcasme.

Pour bien rendre le sens de la situation, on est donc obligé de fermer ou d'ouvrir les voyelles des mêmes mots, suivant le sentiment que l'on veut exprimer. Quant aux consonnes, il

faut que l'élève sache que la racine de la langue étant intimement attachée au Larynx, ce sont les consonnes linguales *l, d, t, s, z, r, n, c, g, k, q, x,* qui, lorsqu'on commence à chanter avec paroles, dérangent l'émission du son. Elles altèrent l'équilibre de la tension et la régularité des battements des *Cordes vocales*, en secouant le larynx par les mouvements de la langue. L'exercice finit par rendre ces mêmes mouvements de la langue indépendants des évolutions du larynx.

Cette troisième partie des études doit être considérée par les élèves comme appartenant aussi exclusivement au mécanisme de l'art du Chant, puisqu'il ne s'agit encore ni d'expression ni de sentiment, mais d'obstacles physiques à vaincre. Pourtant, les différentes mélodies avec paroles étant inspirées par le sens du texte, elles commencent à développer chez l'élève le goût et le sentiment de la phrase et du style.

En commençant cette partie de ma Méthode, les élèves, ayant suivi jusqu'ici le système de l'analyse déjà établi dès le commencement de leurs études, seront à même de pouvoir déchiffrer facilement la partie musicale des *Vocalises avec paroles*, en les lisant d'abord sans le texte et de la manière indiquée plus haut. La première chose à faire alors, avant de commencer à chanter ces vocalises, c'est de distribuer les syllabes sous les notes.

Une fois que l'élève est devenu maître du mécanisme de sa voix, de toutes les gradations d'intensité, des nuances de timbre et de coloris que son organe vocal peut produire, et lorsqu'il peut diriger à son gré les mouvements de sa langue et de ses lèvres, il peut aussi apprendre facilement à chanter dans toutes les langues, sans sacrifier la beauté du son à la prononciation nette de la syllabe, ou la prononciation distincte de celle-ci à la beauté du son.

Lorsque l'élève est arrivé à vaincre toutes les difficultés mécaniques, depuis la formation du son jusqu'à la prononciation, il peut passer à l'étude de l'air avec récitatif, pour commencer à s'occuper désormais de la partie esthétique de l'Art du chant, sans être arrêté à chaque instant soit par des fautes vocales ou musicales, soit par un mot ou une syllabe mal prononcée. C'est à ce moment que les élèves peuvent s'occuper à leur aise exclusivement du sentiment et de la manière de l'exprimer, et commencer à s'initier aux différents styles des divers genres de musique vocale.

Les élèves, en travaillant un air, doivent employer toujours le même système analytique suivi jusqu'ici. Ils commenceront donc tout d'abord par lire le texte et le traduire, et tâcheront de comprendre le personnage qu'ils doivent représenter, en étudiant en même temps la situation dramatique dans laquelle ce personnage se trouve au moment où il doit chanter l'air choisi. Dans ce moment psychologique très important du développement du sentiment et de la manière de l'exprimer, l'élève doit demander au professeur toutes les explications qui peuvent lui rendre la tâche plus facile.

Lorsque plus tard l'élève, après avoir terminé ses études de chant, et après avoir appris la déclamation et la mimique, commencera sa carrière et se trouvera par conséquent dans la nécessité d'apprendre de nouveaux rôles, il reconnaîtra l'immense avantage que lui donne sur d'autres chanteurs ce système d'analyser la mesure, le texte, le personnage et les situations dramatiques, avant de commencer à chanter. Il épargnera sa voix et son temps, et il entrera plus vite que les autres dans l'esprit d'un nouveau morceau ou d'un nouveau rôle.

## Style

Beaucoup de personnes parlent souvent de *Méthode* et de *Style* de chant italien, français ou allemand. Ayant habité pendant plusieurss années les différents centres de ces trois nationalités, je tiens à dire aux élèves qu'excepté les chansons nationales, qui ont un caractère tout à fait populaire,local, particulier à chaque nation, il n'y a que deux méthodes de chant dans le monde entier : la *bonne*, qui produit d'heureux résultats, et la *mauvaise*, qui en produit de bien tristes. On peut dire la même chose pour le style. Vouloir donc admettre une méthode de chant et un style allemand, anglais, français ou italien, dans la stricte acception du mot, est complètement erroné.

Nous avons eu en effet, de tout temps, des centaines d'exemples de vrais grands chanteurs des deux sexes, appartenant aux différentes nations de l'Europe, qui ont rencontré le même enthousiasme à Paris qu'à Rome, à Londres, à Pétersbourg, etc.

Avant de terminer ce *Guide Pratique*, je dois encore signaler aux élèves une grave erreur, mise en circulation de nos jours par l'empirisme. On prétend que la musique vocale moderne, ayant la phrase large et déclamée, sans aucun trait d'agilité ou de petits agréments, les chanteurs (à ce qu'ils disent) n'ont plus besoin de travailler le mécanisme de la voix, qui fatigue l'organe vocal et fait perdre trop de temps à l'élève.

Quant à la fatigue de la voix par le travail, cela dépend uniquement de la capacité du professeur et de la docilité intelligente de l'élève. Pour ce qui concerne les exigences techniques de la phrase large et déclamée de la musique vocale moderne, c'est tout à fait le contraire de ce que l'on dit à ce sujet.

Une chanteuse qui a appris à bien respirer, qui a égalisé sa voix et bien fondu les registres et qui a développé rationnellement la volubilité de son larynx et l'élasticité de sa glotte et du tuyau résonnant, pour pouvoir produire avec son organe vocal toutes les nuances de timbre, d'intensité et d'expression possibles,peut assurément très bien chanter la phrase large et déclamée moderne sans fatigue et sans effort, c'est-à-dire sans exagérer ni crier. Tandis qu'une autre chanteuse, qui est en lutte avec sa respiration et avec le mécanisme de son organe vocal, et qui, par conséquent, exagère et dénature la phrase musicale moderne en criant, finit par fatiguer bien vite sa voix.

Chaque art se compose d'une partie technique-mécanique et d'une partie esthétique. Celui qui ne s'est pas assez préparé pour vaincre les difficultés de la première partie ne peut jamais arriver à la perfection de la seconde, fût-il même un génie.

# 1ère Partie

# Exercices Élémentaires
et
# Gradués

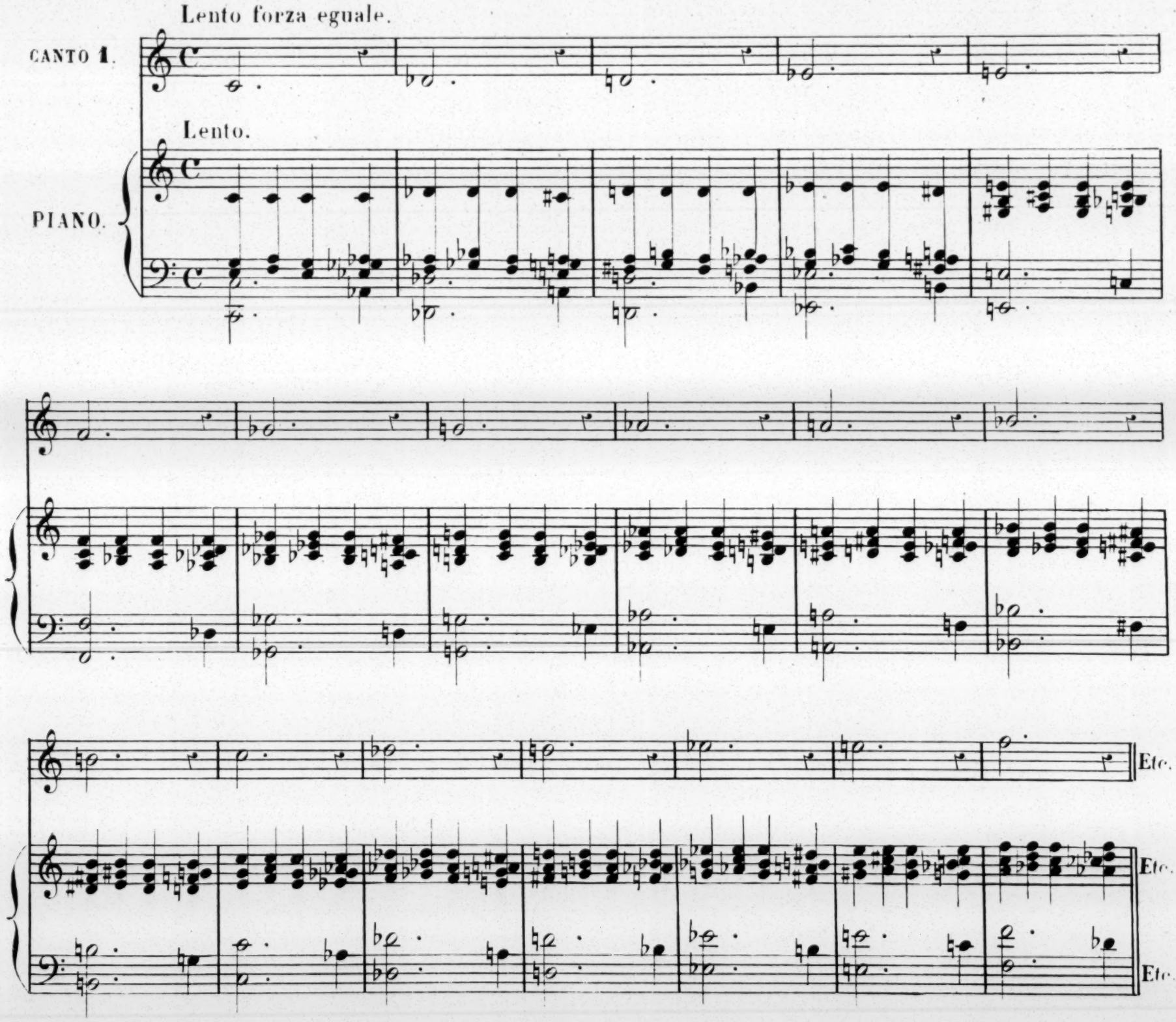
# PREMIÈRE PARTIE PRATIQUE DE LA MÉTHODE MARCHESI

## EXERCICES ÉLÉMENTAIRES ET GRADUÉS

*POUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA VOIX*

### POSE DE VOIX

L'élève ouvrira la bouche sans affectation aucune, en la tenant parfaitement tranquille, et en aspirant lentement. Il attaquera ensuite les sons très nettement sur la voyelle **A**: en serrant la glotte, et en évitant toute secousse, ainsi que tout effort.

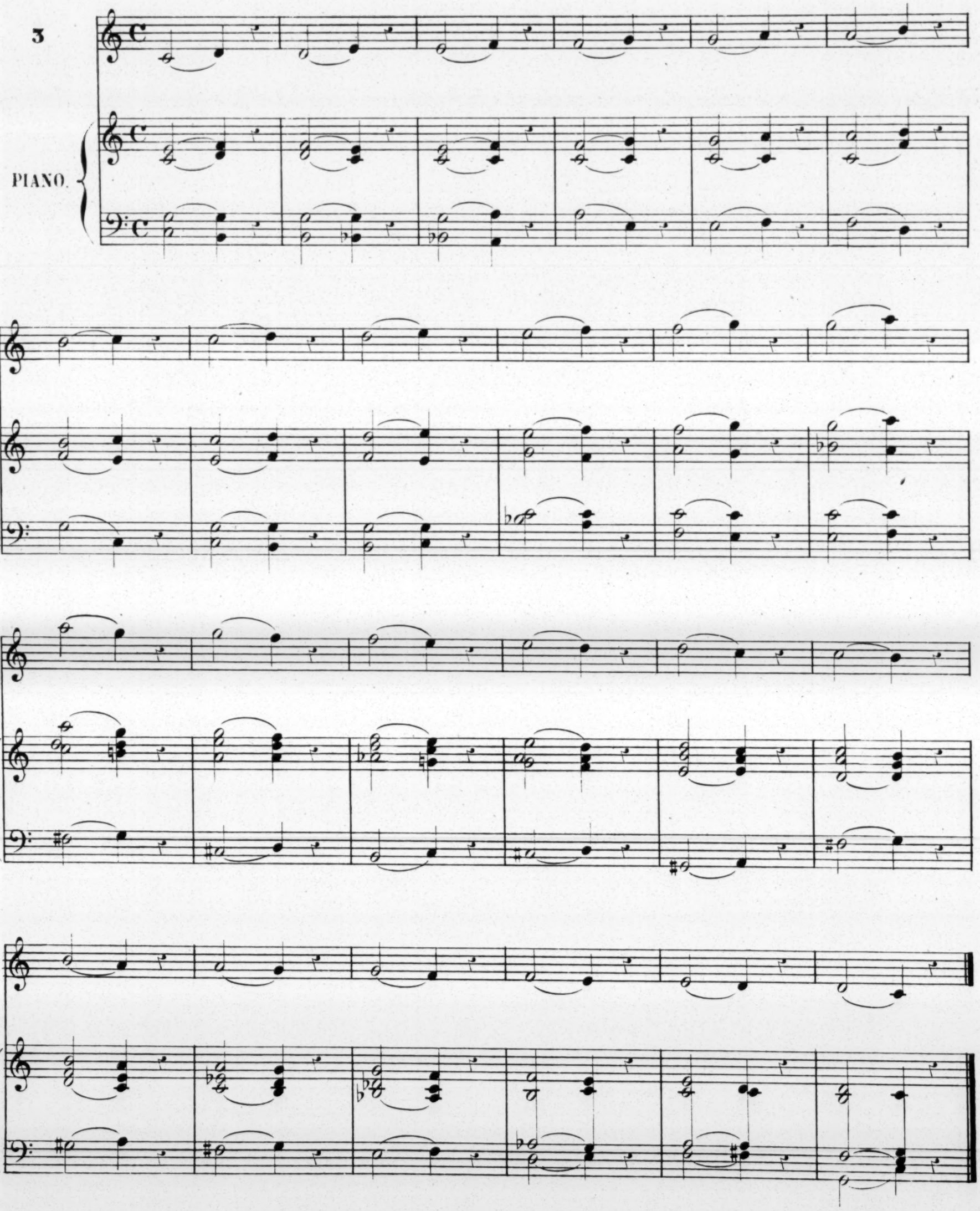


## PORT DE VOIX CHROMATIQUE

2

PIANO

## PORT DE VOIX DIATONIQUE



PORT DE VOIX

4

PIANO.

5

PORT DE VOIX

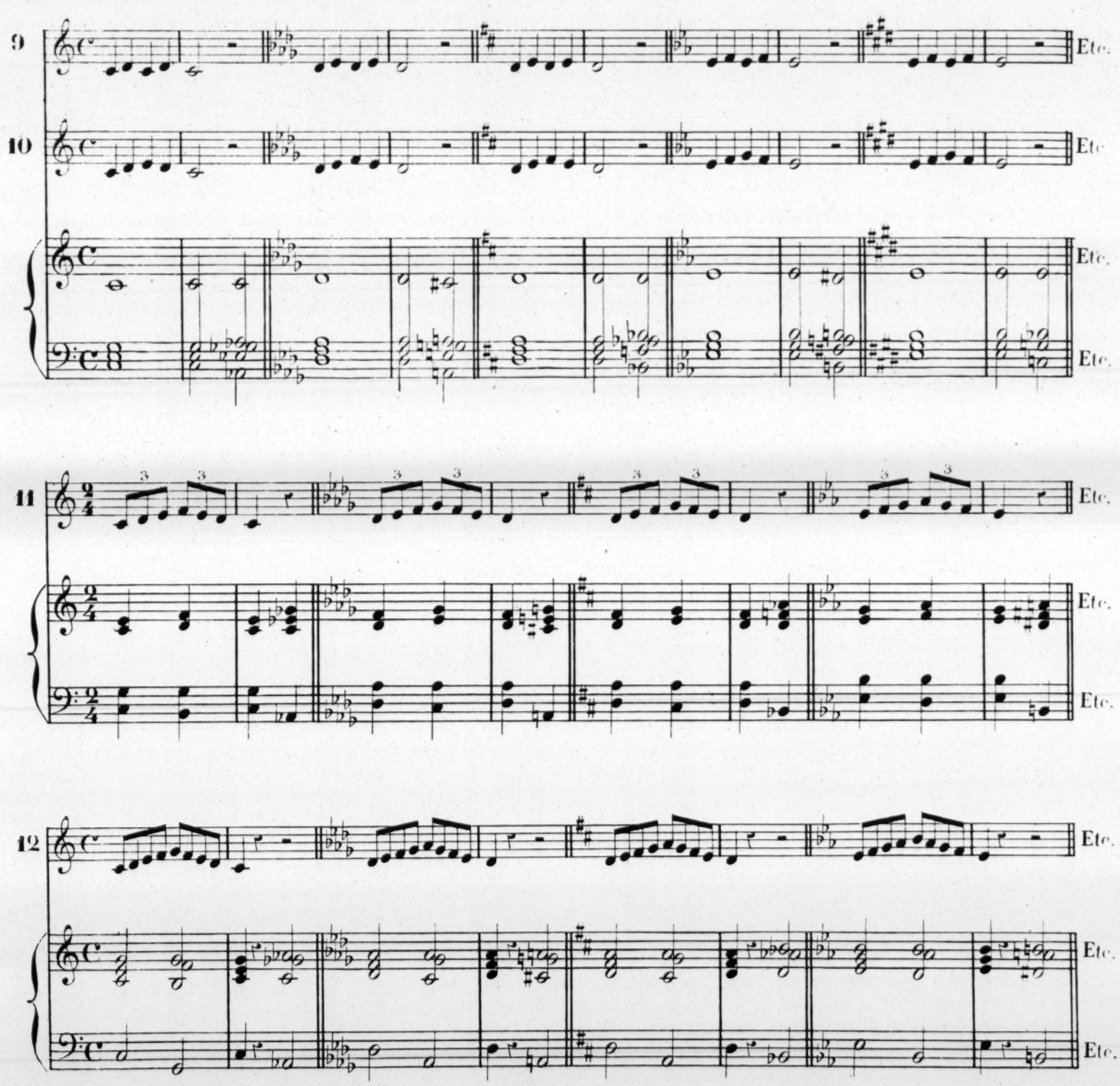
6

7

8

# GAMMES

Les voix à l'état naturel sont presque toujours rudes, inégales, lourdes et peu étendues. Après avoir assuré à chaque son la justesse d'intonation par la pose de la voix (coup de Glotte), il faut viser à développer le volume, l'intensité et l'étendue de l'organe vocal, et à en fondre les registres. Celui qui voudrait arriver à chanter la gamme sans s'être exercé d'abord sur deux notes, puis sur trois, *etc.* courrait risque de ne jamais bien faire aucun trait.—On transposera les gammes dans toute l'étendue de la voix, en montant ou descendant chaque fois d'un demi-ton, suivant le genre de voix; *mais on évitera de faire dépasser à la voix les sons les plus graves et les plus aigus qu'elle peut atteindre.* On recommande dans la gamme l'égalité la plus parfaite, ainsi que l'intonation précise des demi-tons. Quand une gamme descendante est fausse on peut être sûr que les demi-tons en sont trop grands.



13

Etc.

Etc.

Etc.

14

Etc.

Etc.

Etc.

15

Etc.

Etc.

Etc.

16

Etc.

Etc.

Etc.

17

Etc.

Etc.

Etc.

18

Etc.

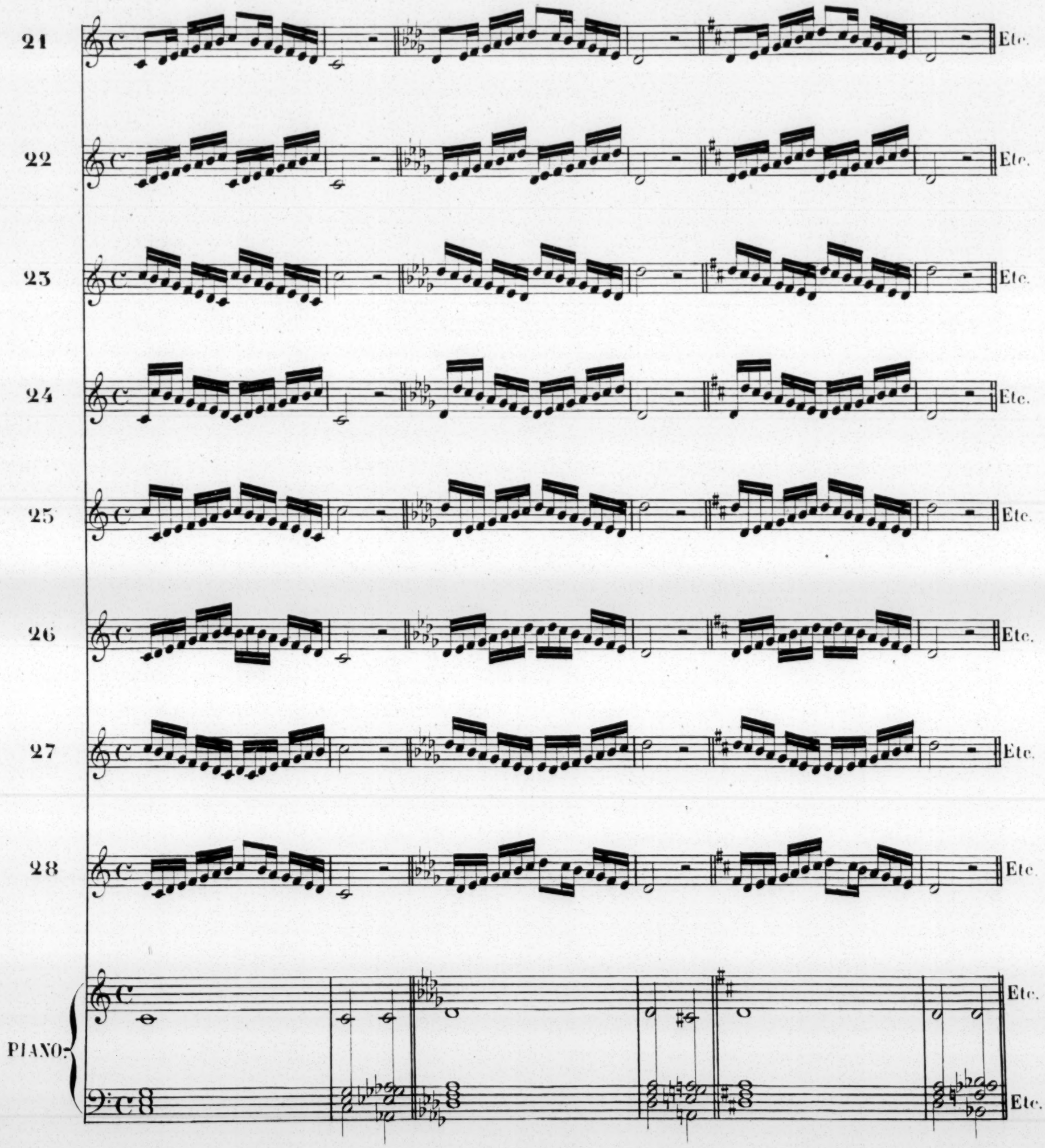
Etc.

Etc.

19

20

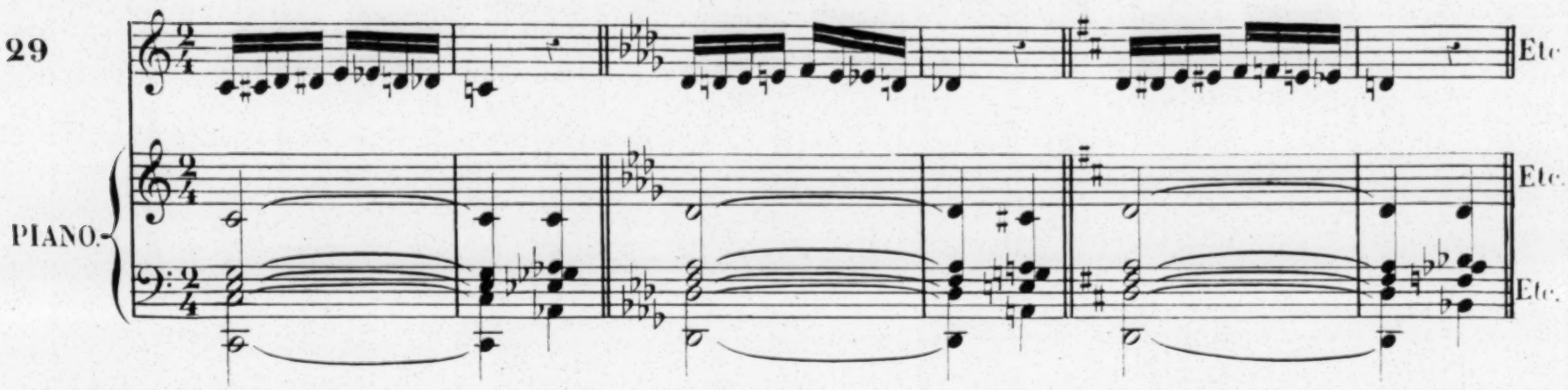
Les gammes et les exercices doivent être chantés à pleine voix, sans toute fois la forcer. En étudiant à demi-voix, la tension de la glotte ne se développera jamais, et le son n'atteindra pas l'intensité voulue. On recommande à l'élève de ne jamais travailler plus d'un quart d'heure à la fois.



## TIERCE CHROMATIQUE

### EXERCICE POUR LA FUSION DES REGISTRES.

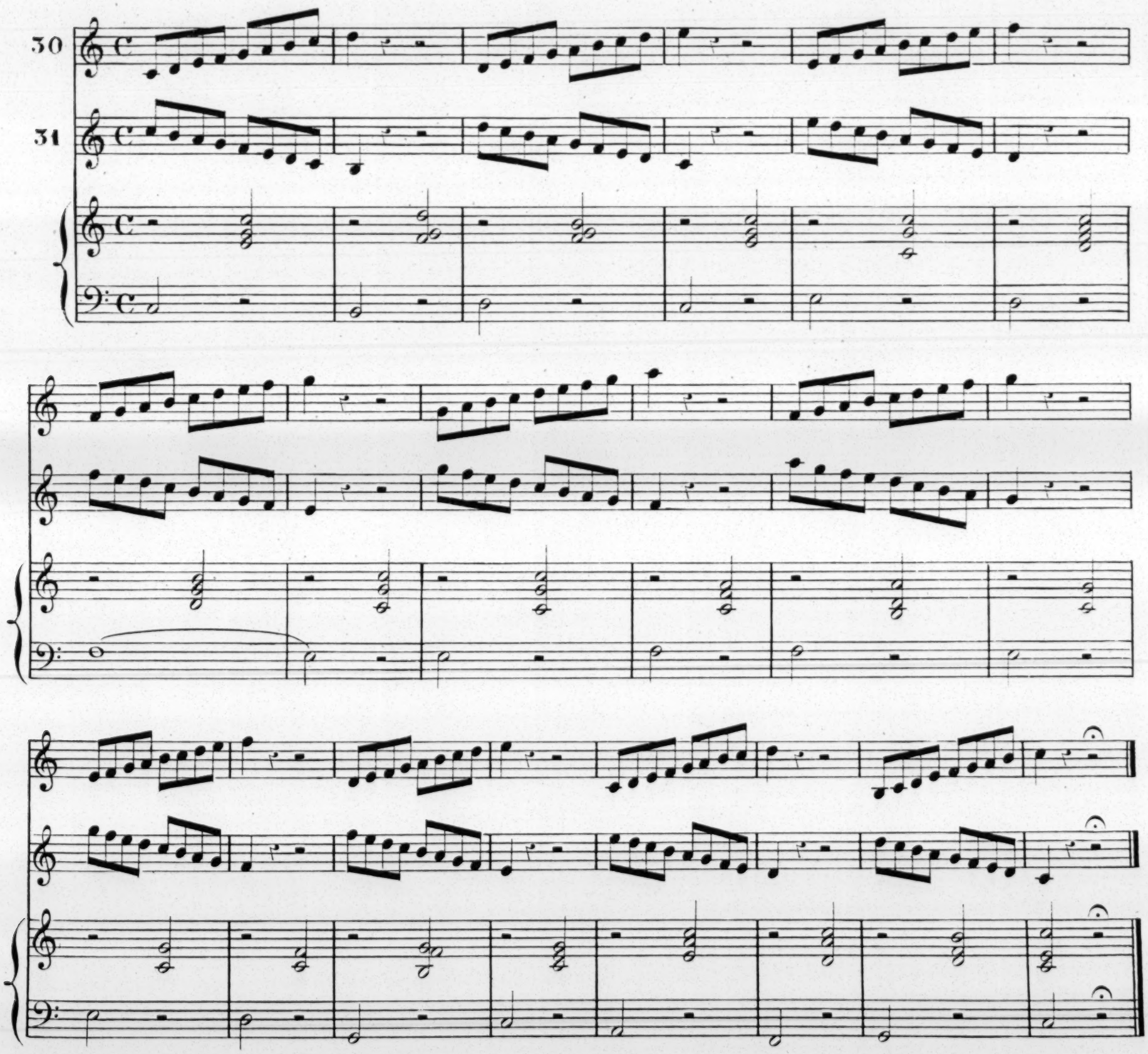
29




Les gammes et les exercices écrits en UT devront être transposés dans les tons les mieux adaptés à la voix de l'élève.(1)

30

31



(1) Il est bien entendu que je laisse au professeur le choix des gammes et des exercices qui sont adaptés aux capacités et à la voix de l'élève.

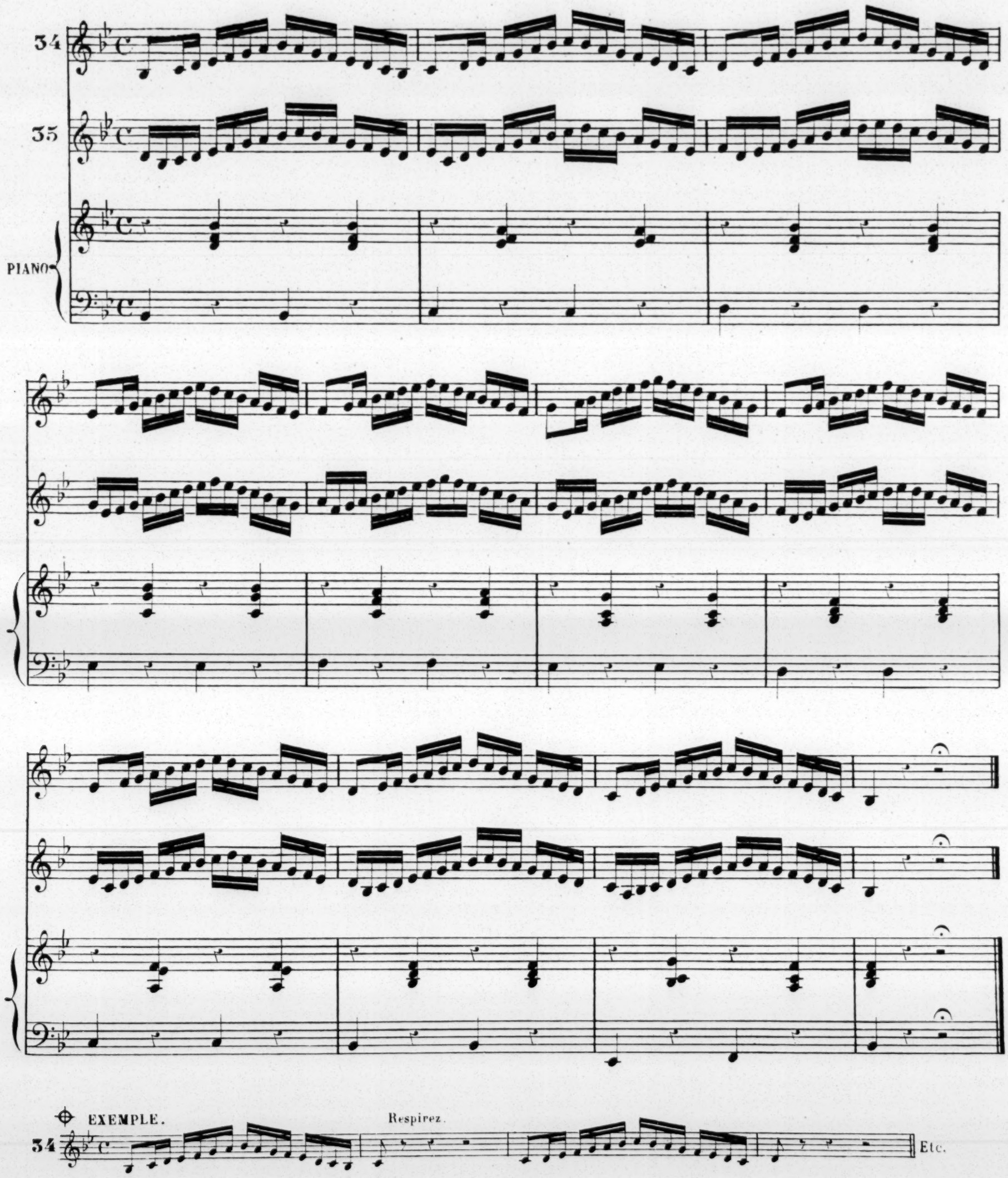
32

33

PIANO

Toutes les gammes doivent être chantées d'abord lentement, et en respirant à chaque mesure, afin de bien développer la voix et d'en établir l'égalité Pour respirer il faut s'arrêter après la première note de la mesure, et reprendre le son que l'on aura quitté. ⊕

Lorsque l'élève sera plus avancé, on pourra accélérer le mouvement, et réunir deux ou trois mesures dans une seule respiration.




⊕ EXEMPLE.

36

37

PIANO.

EXEMPLE.

Respirez.

36

Etc.

38

39

PIANO.

EXEMPLE.

38

Respirez.

Etc.

40

41

PIANO.

42

43

44

45

EXEMPLE.

Respirez.

40 Etc.

EXEMPLE.

Respirez.

42 Etc.

46

47

PIANO

EXEMPLE.

Respirez.

48

49

EXEMPLE.

48

Respirez.

Etc.

50

51

50 . EXEMPLE. Respirez. Etc.

Les gammes du 52 au 62 sont surtout destinées aux Sopranos légers; il ne faut les aborder que lorsque la voix a déjà atteint un certain degré de flexibilité.

52

53

54

55

56

57

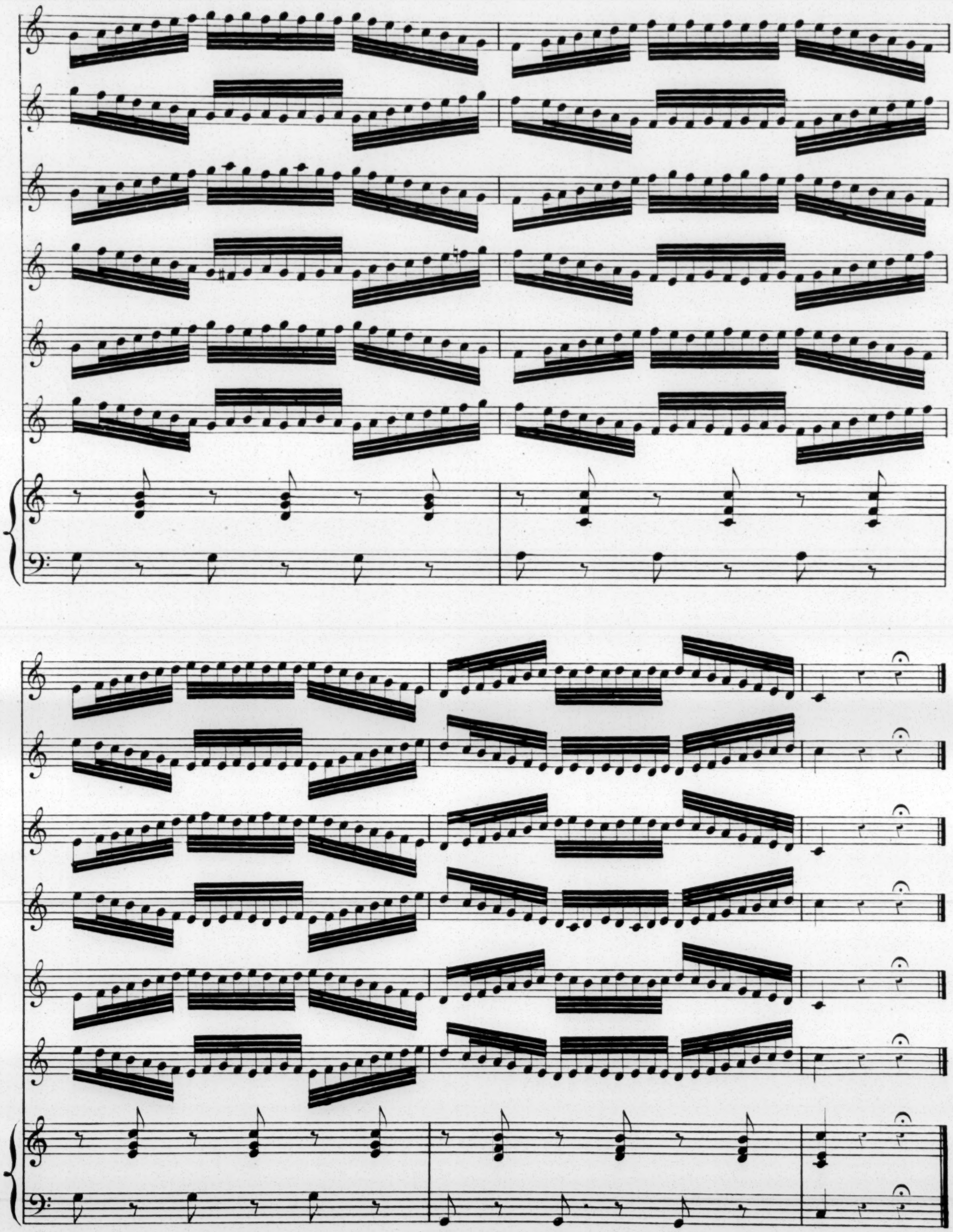
PIANO.

EXEMPLE.

52

Respirez.

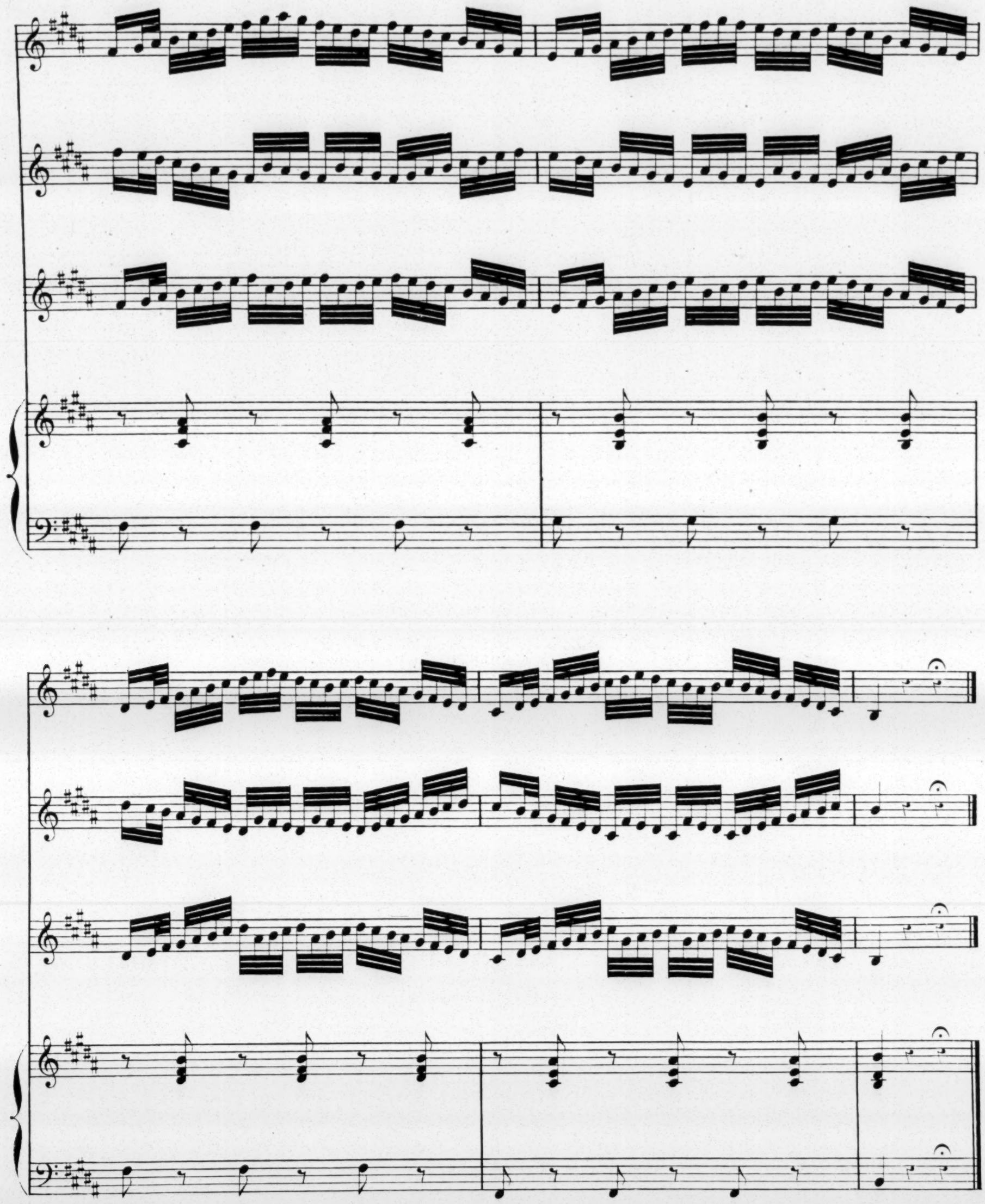
Etc.



58

59

60



61

62

EXEMPLE.

Respirez.

Etc.

63

64

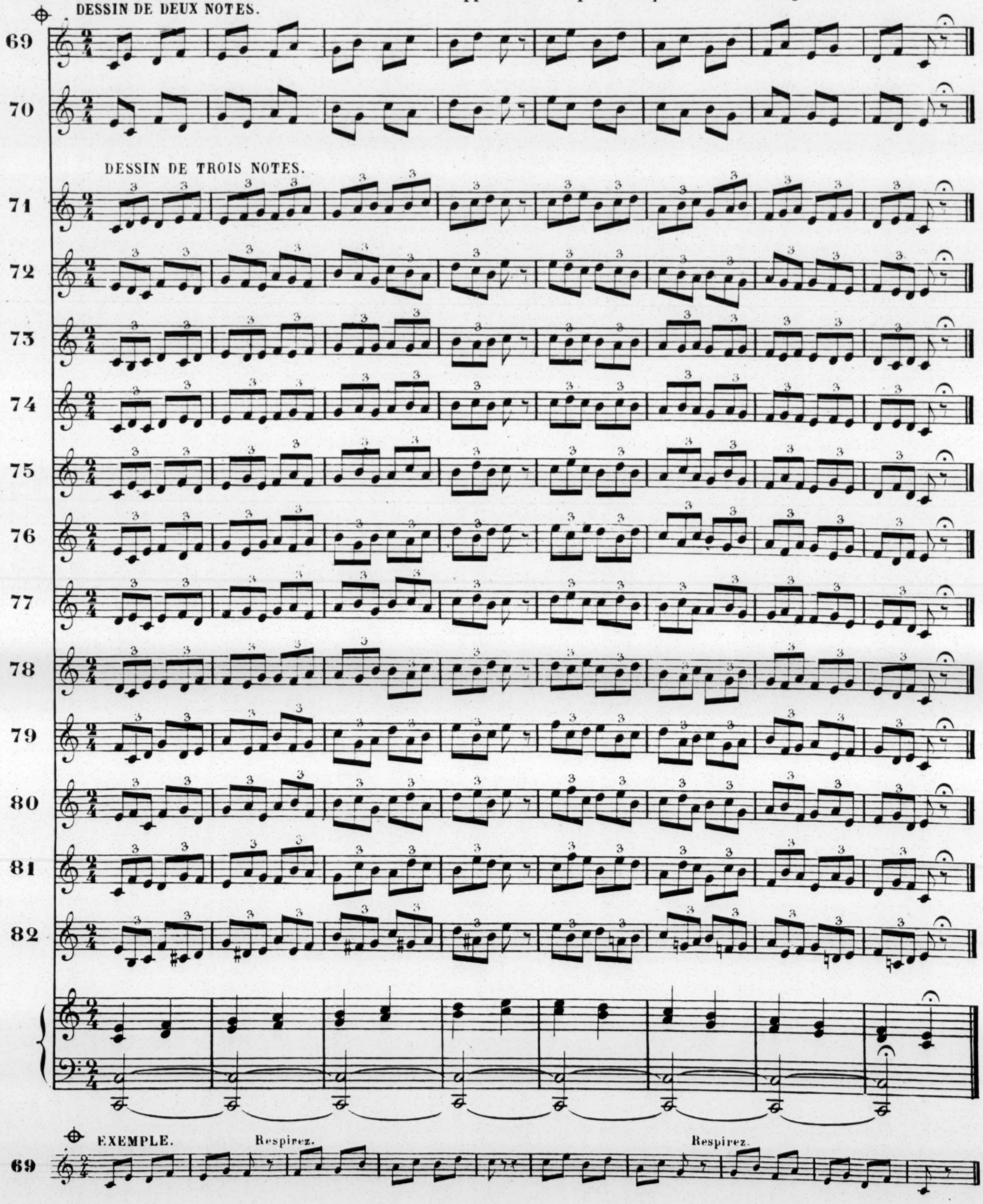
65

66

67

68

Les exercices de deux, trois, quatre, six et huit notes, servent à fondre les registres, à préciser l'intonation et à perfectionner l'agilité. On chantera ces exercices, comme les gammes, lentement d'abord, en respirant par intervalles, ⊕ et en les transposant, suivant le genre de voix, en montant ou en descendant d'un demi-ton. On pourra comme dans les gammes, en accélérer le mouvement et supprimer la respiration quand l'élève sera plus avancé.



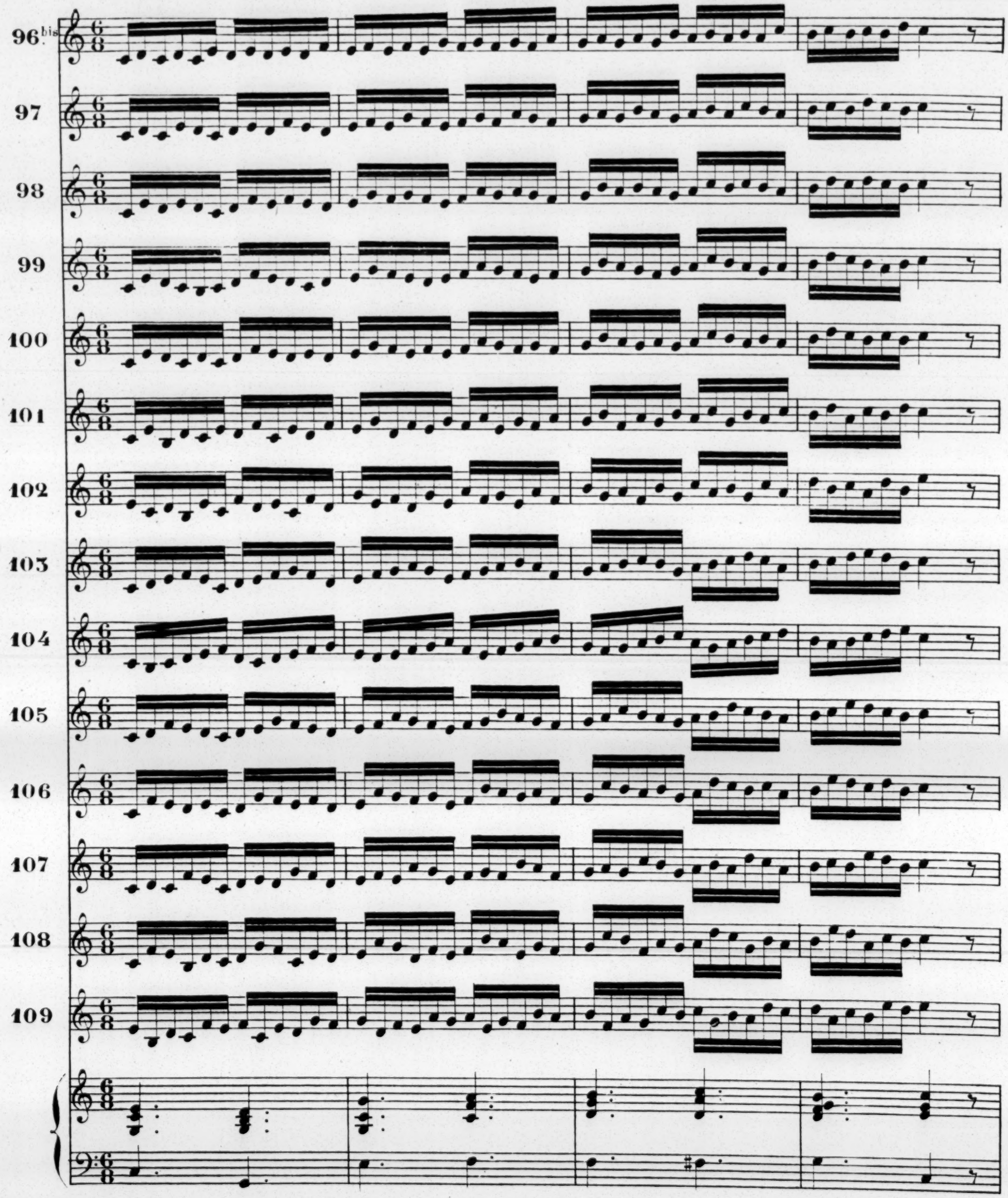
DESSIN DE QUATRE NOTES.

83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96

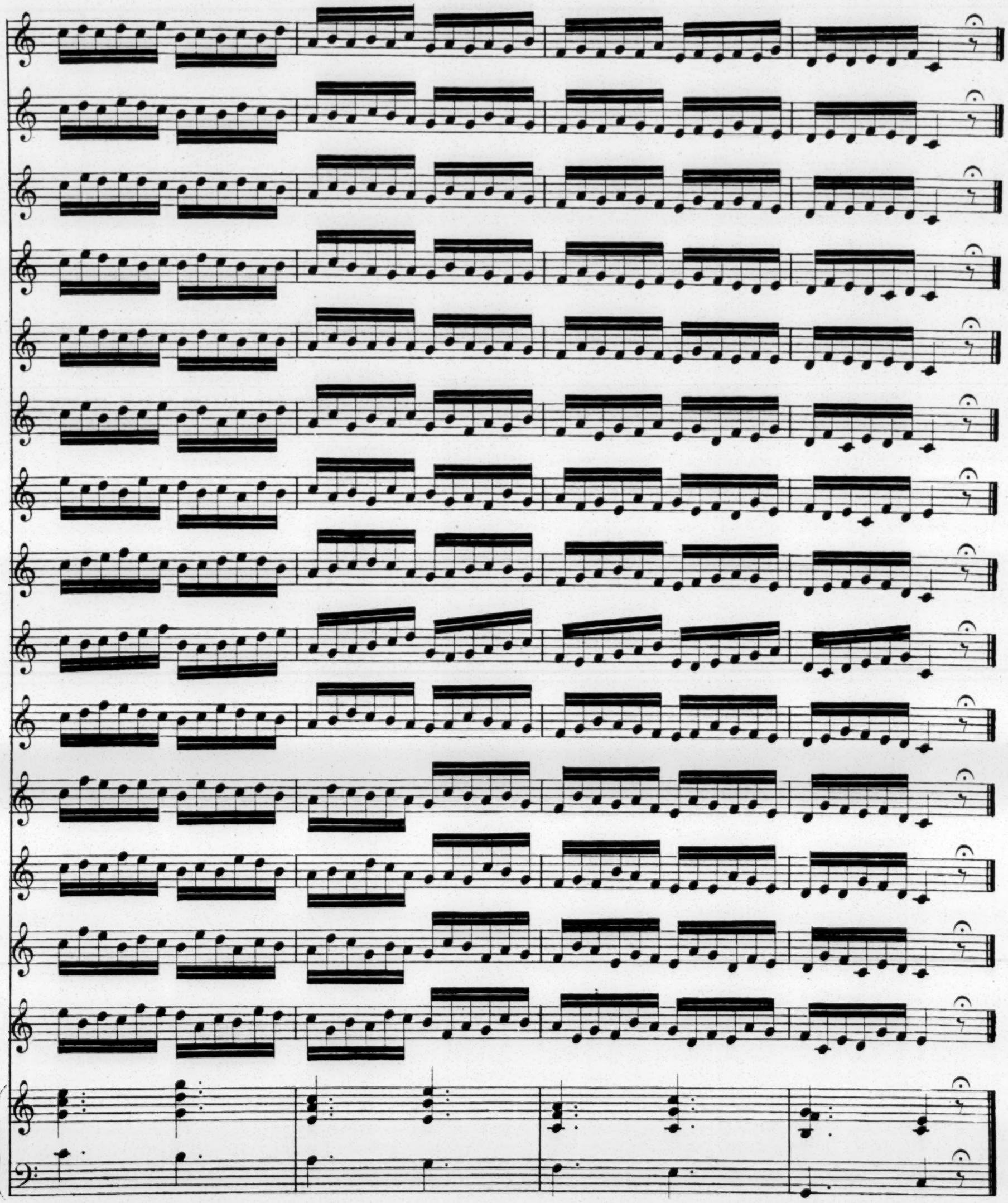
EXEMPLE. Respirez. Respirez.

83

DESSIN DE SIX NOTES




EXEMPLE.

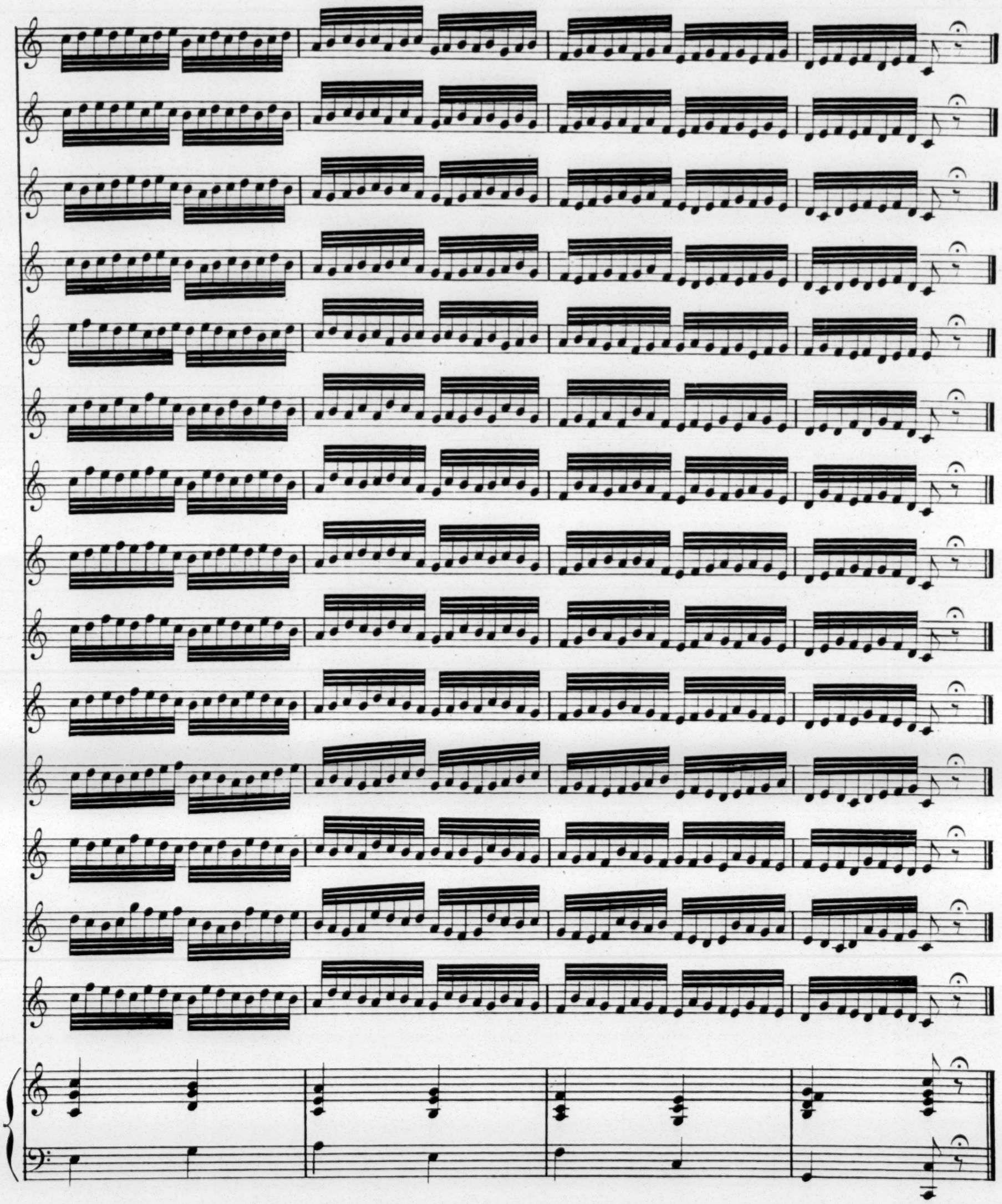


DESSIN DE HUIT NOTES

110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123

EXEMPLE.

110 Etc.



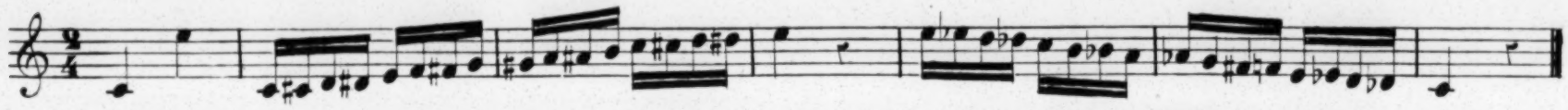
Etc.

## GAMMES CHROMATIQUES.

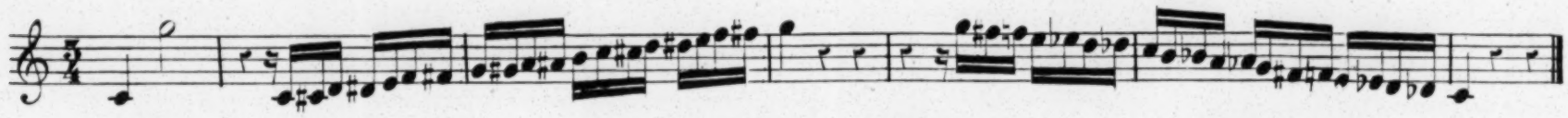
Dans les commencements on jouera la gamme chromatique au piano, en même temps que l'élève la chante, afin que l'intonation soit parfaitement juste. On transposera ces gammes comme les précédentes par demi-tons. Pour acquérir une intonation parfaite, on étudiera les gammes chromatiques d'abord dans un mouvement très modéré.

124

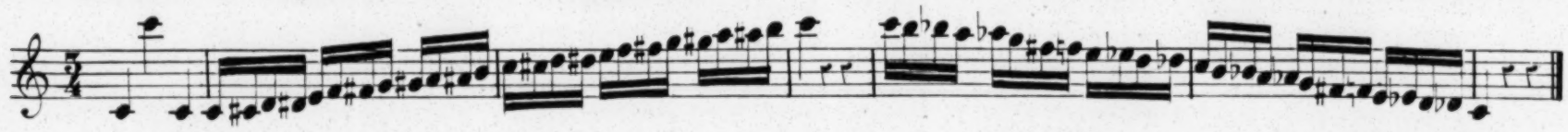
125



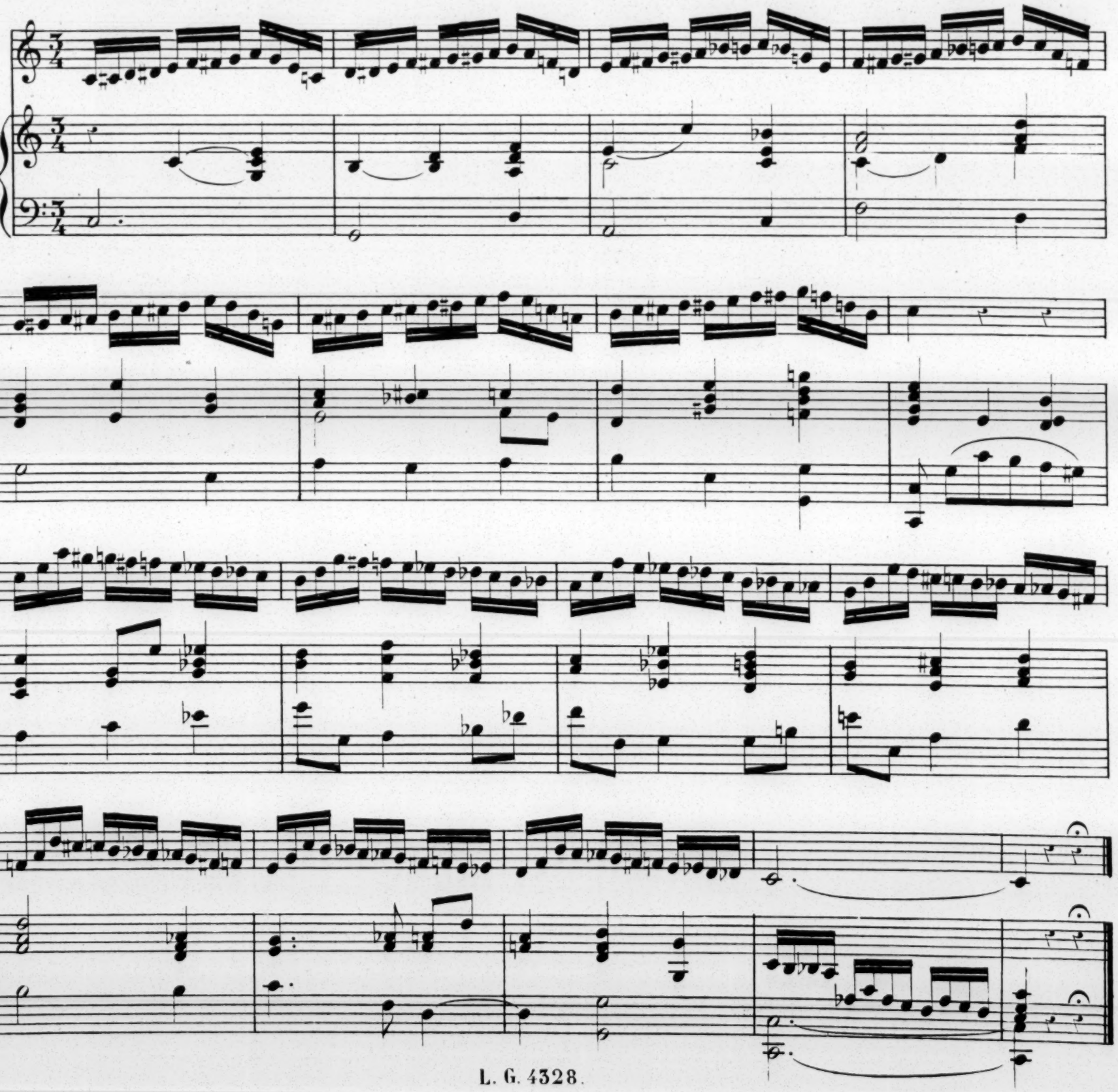
126



127



128

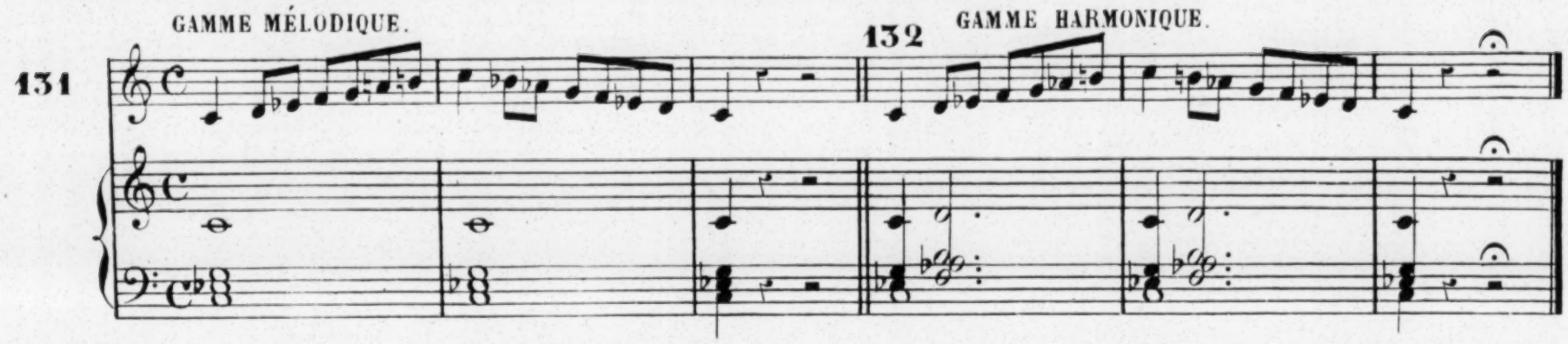


129

130

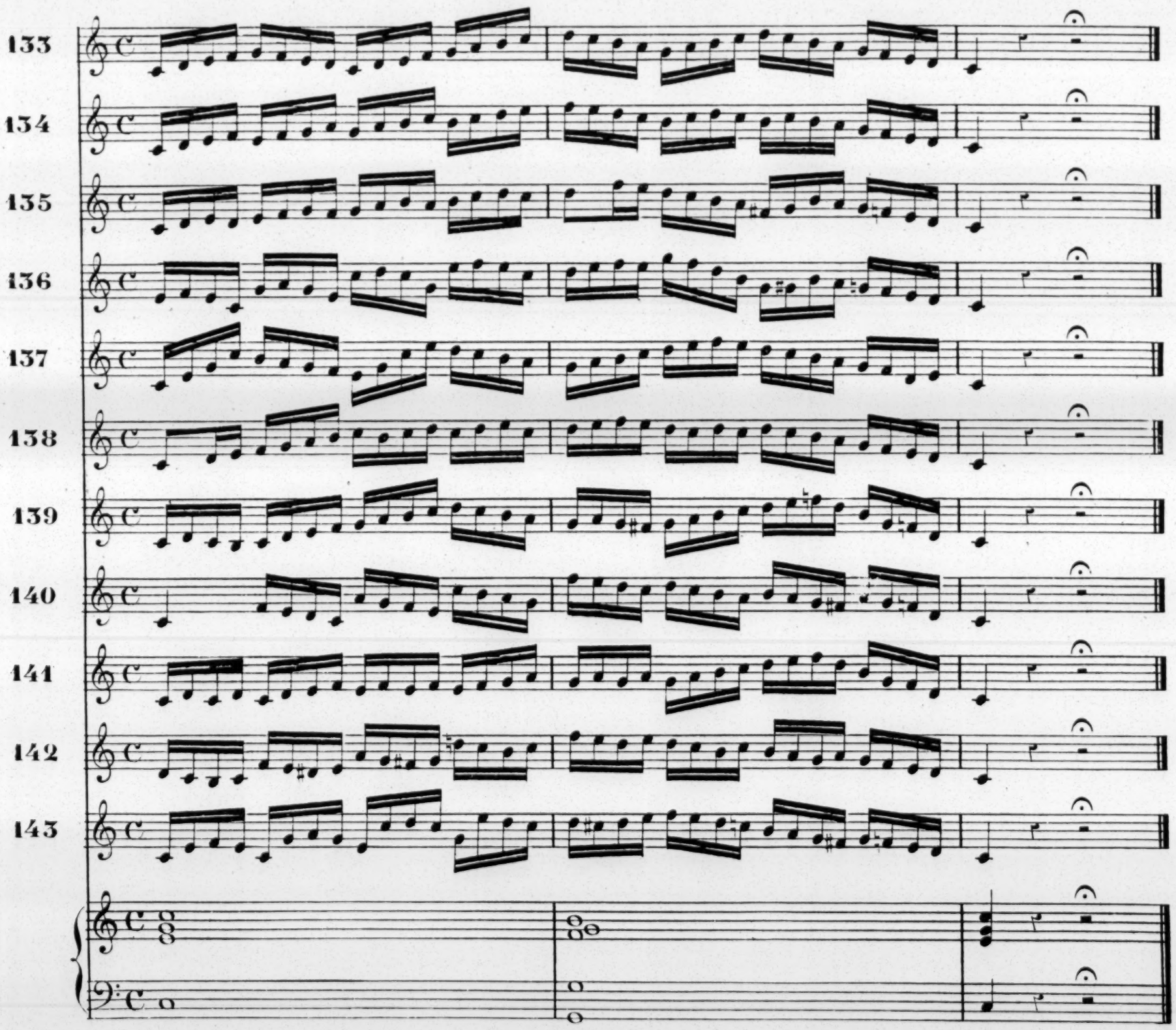
## GAMMES MINEURES.

On transposera les gammes mineures ainsi que les autres gammes.




## TRAITS D'AGILITÉ.

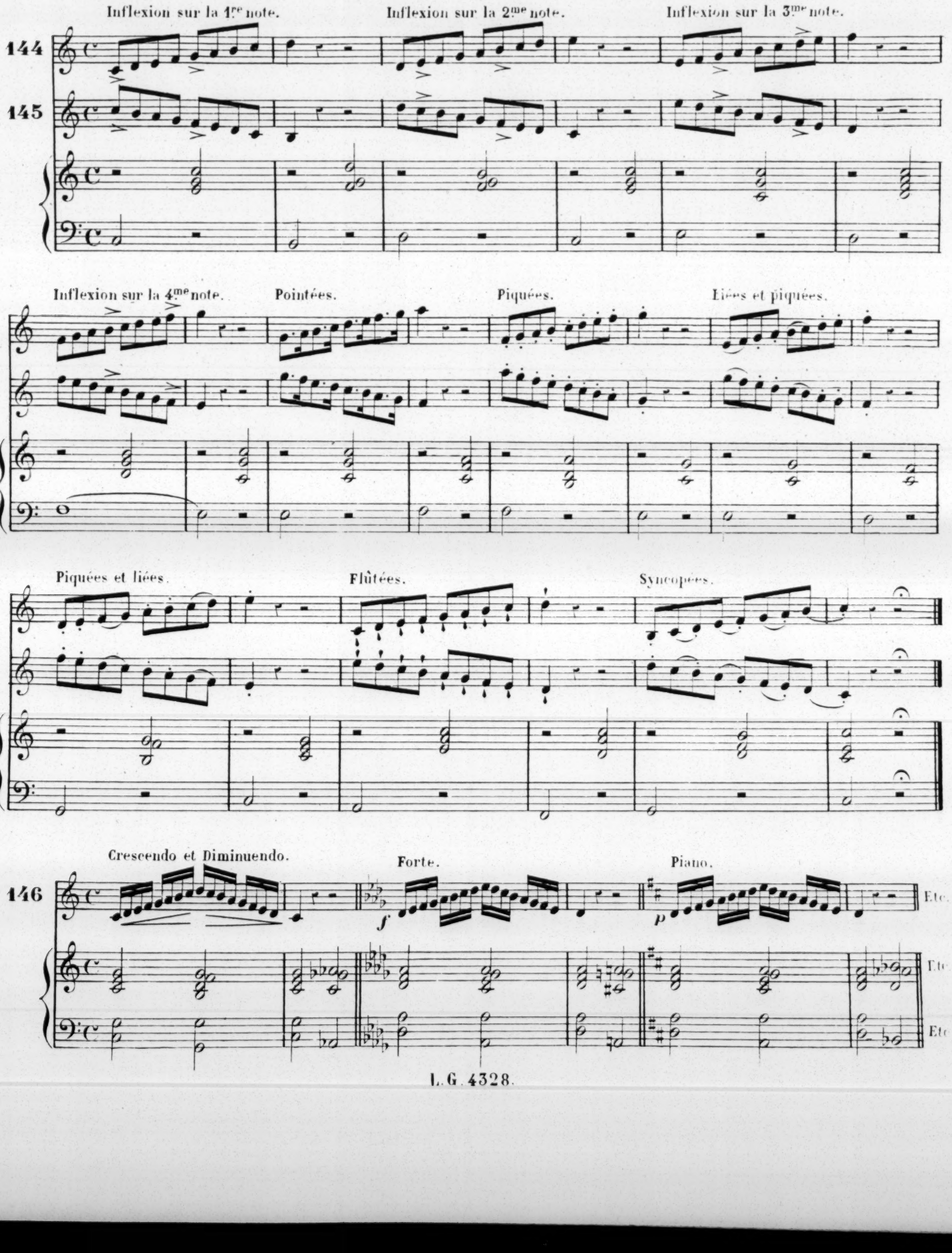
Les traits d'agilité devront être chantés d'une seule respiration et ne seront abordés, que lorsque l'élève sera en état de les exécuter ainsi. On les transposera tel que tous les exercices.



## GAMMES VARIÉES

Lorsque l'agilité des gammes sera parfaitement établie, on pourra les chanter de différentes manières: à inflexion, pointées, piquées, liées et piquées, piquées et liées, flûtées, syncopées, crescendo et diminuendo, forte et piano. Cet exercice est spécialement destiné aux voix légères.

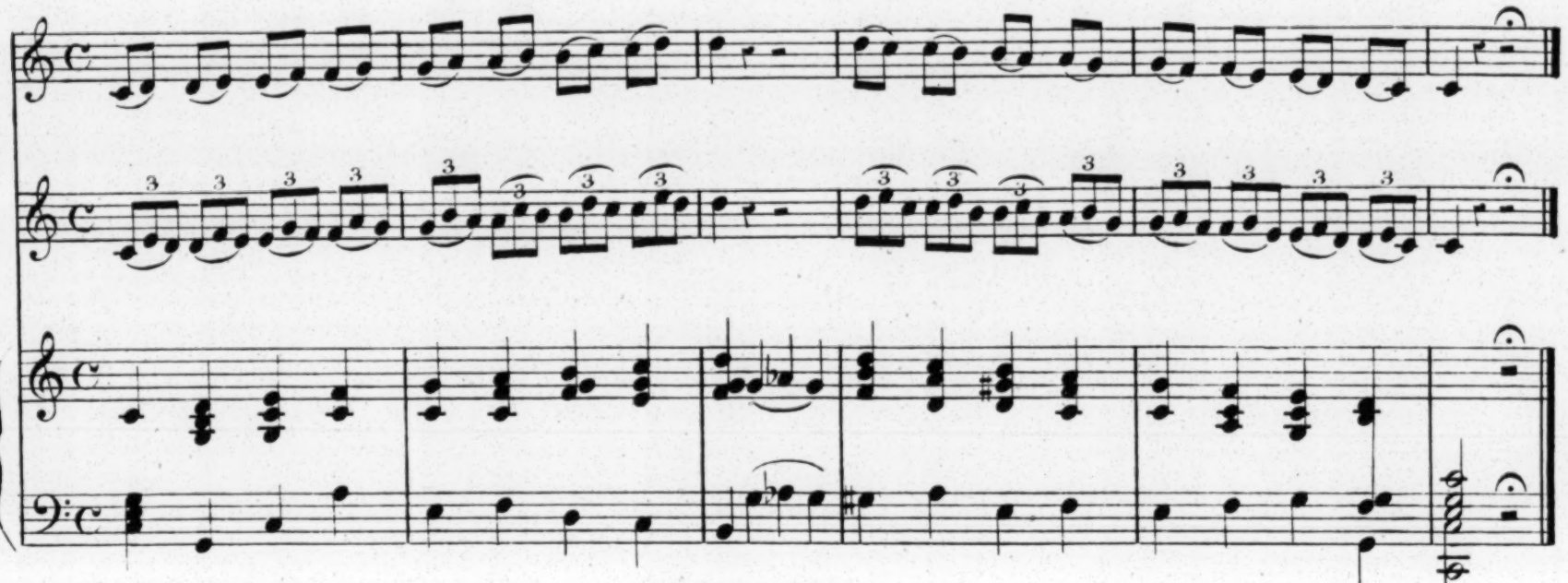
Les sons piqués se produisent en attaquant rapidement et nettement chaque note. (coup de glotte). On aura soin de ne pas exagérer l'étude des notes piquées. La répétition continue du *coup de glotte* fatigue la voix. Le flûté est un piqué prolongé. Les gammes à inflexions sont excellentes pour affermir l'agilité.



## NOTES RÉPÉTÉES.

Dans ces exercices, afin de faire entendre la note répétée, on fera usage d'une légère aspiration (ha, ha) chose que l'on doit soigneusement éviter dans les gammes et autres exercices.

147



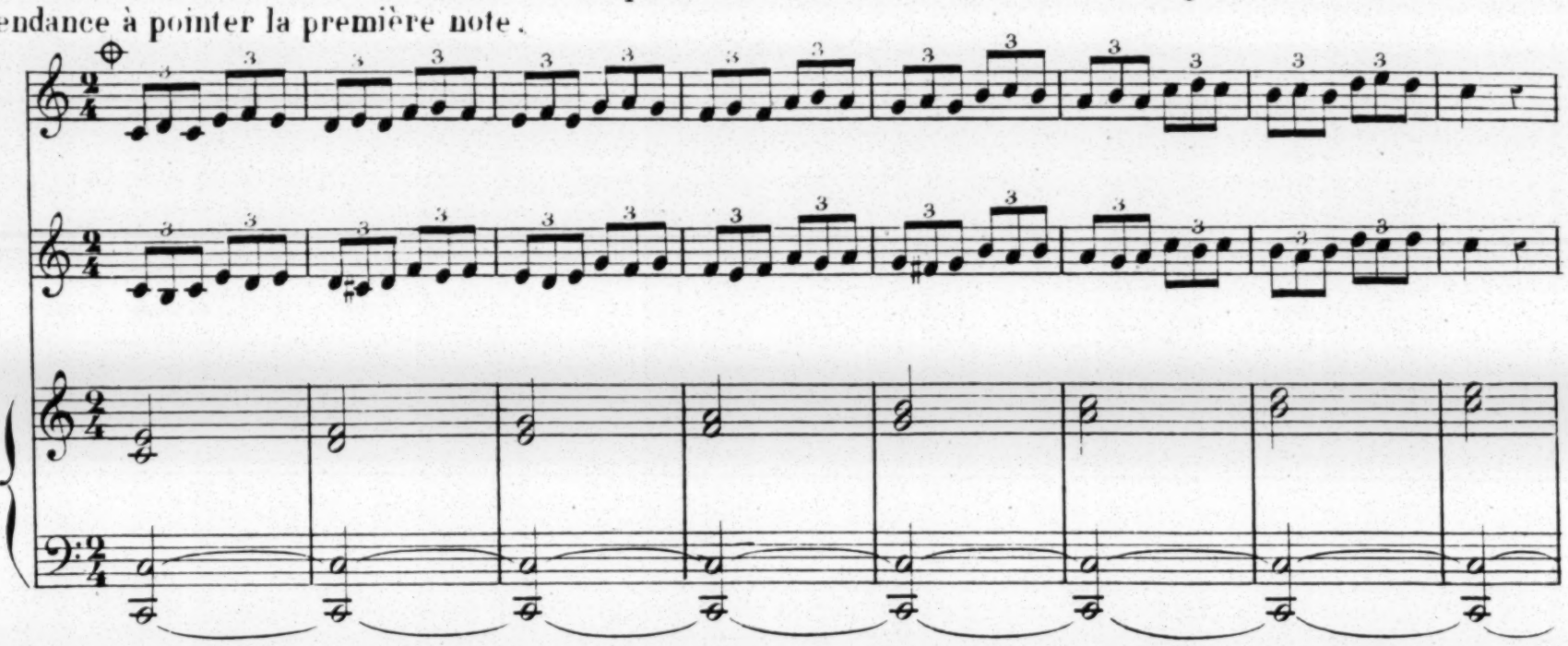
148



## TRIOLETS.

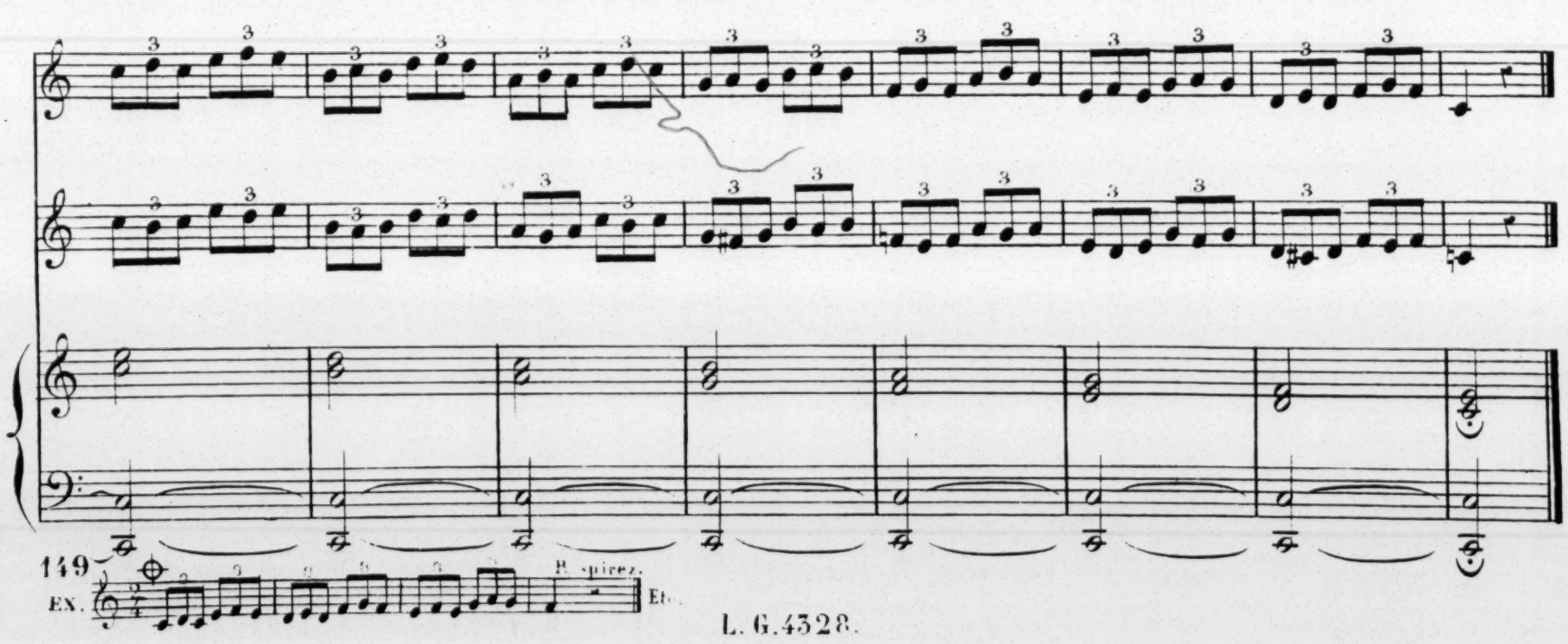
En étudiant le triolet, l'élève aura soin de marquer la seconde note, afin d'éviter l'inégalité. On a ordinairement une tendance à pointer la première note.

149



150





149

EX.

151 Etc.

152 Etc.

153 Etc.

154 Etc.

Etc.

Etc.

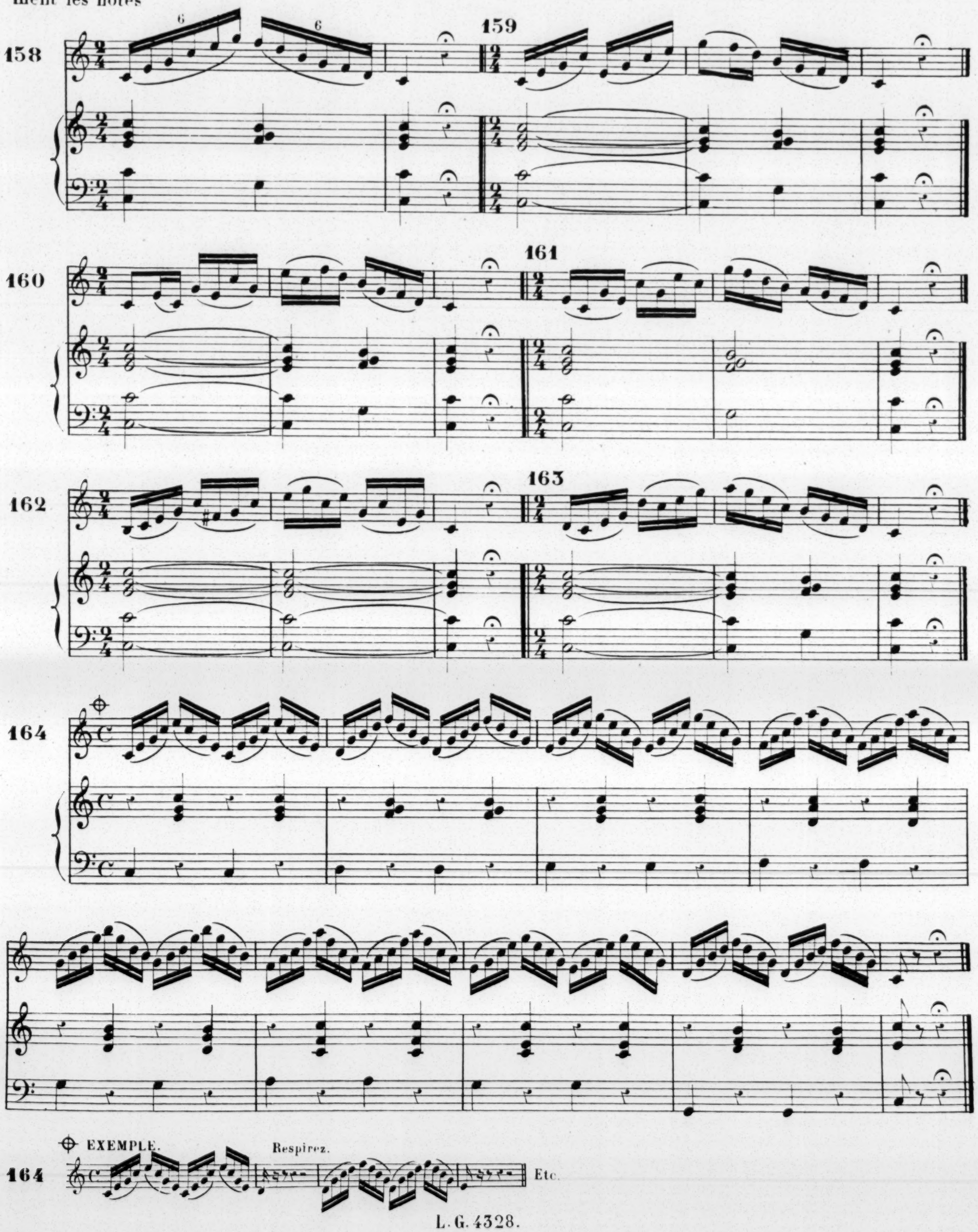
155

156

157

## ARPÈGES.

On chantera l'Arpège avec l'égalité la plus parfaite, en évitant surtout de donner des éclats de voix dans les notes du haut. On passera avec précision d'un ton à un autre, non pas en détachant, mais en liant légèrement les notes



164bis

165

166

167

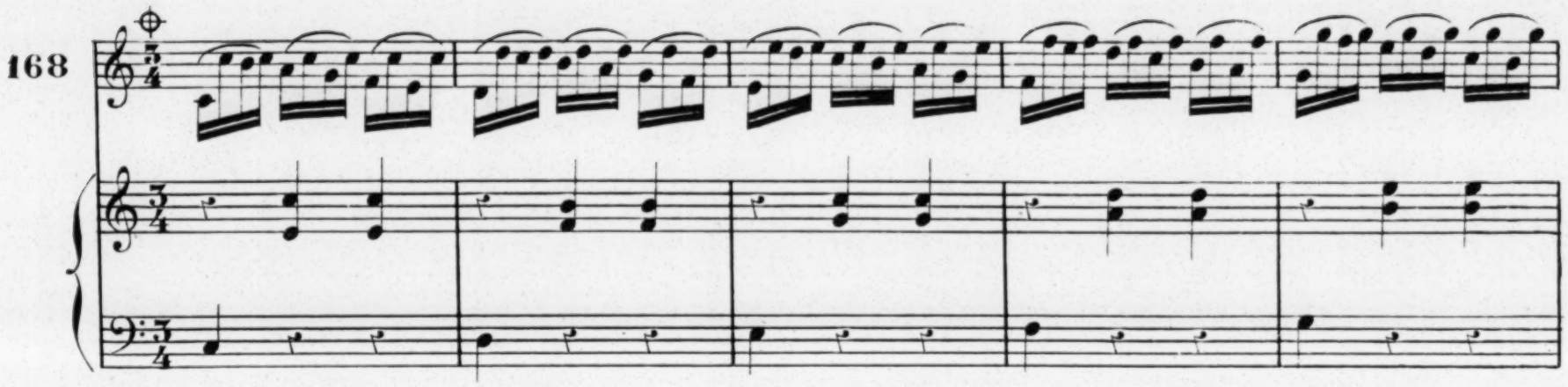
EXEMPLE.

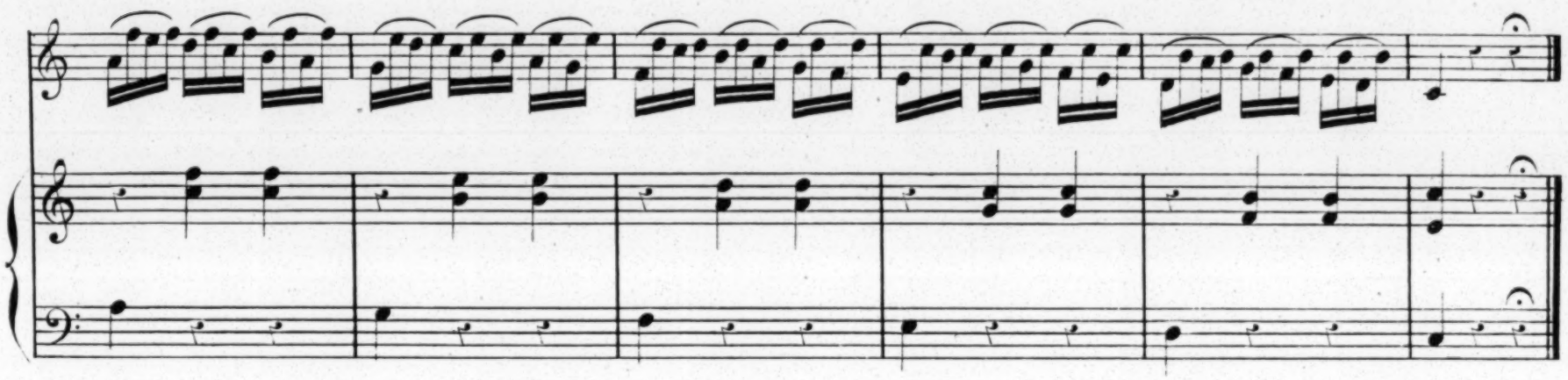
Respirez.

164bis

Etc.

168

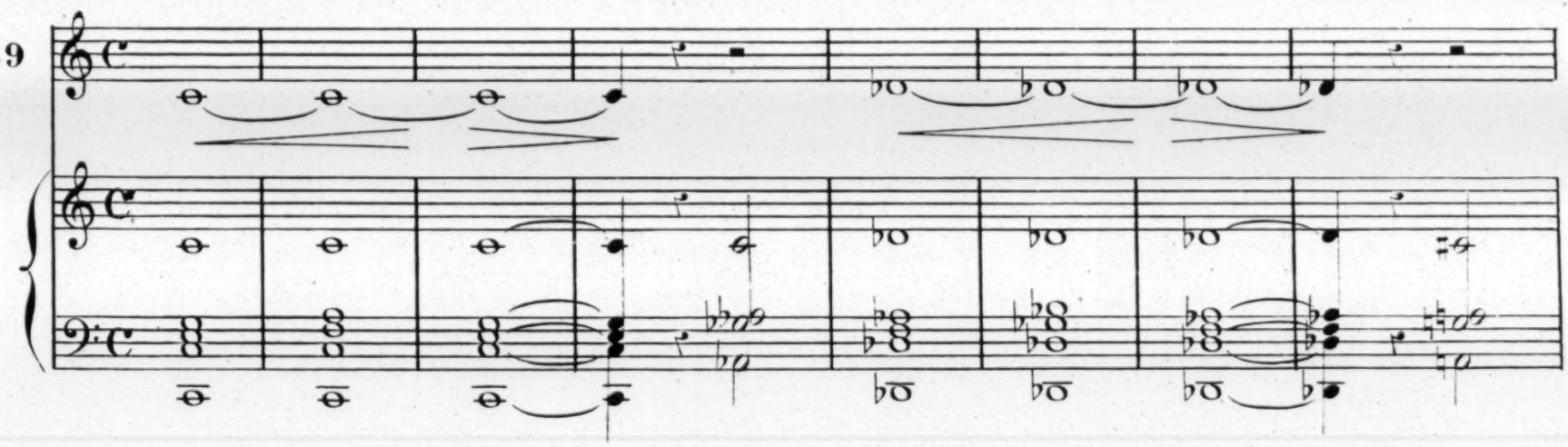


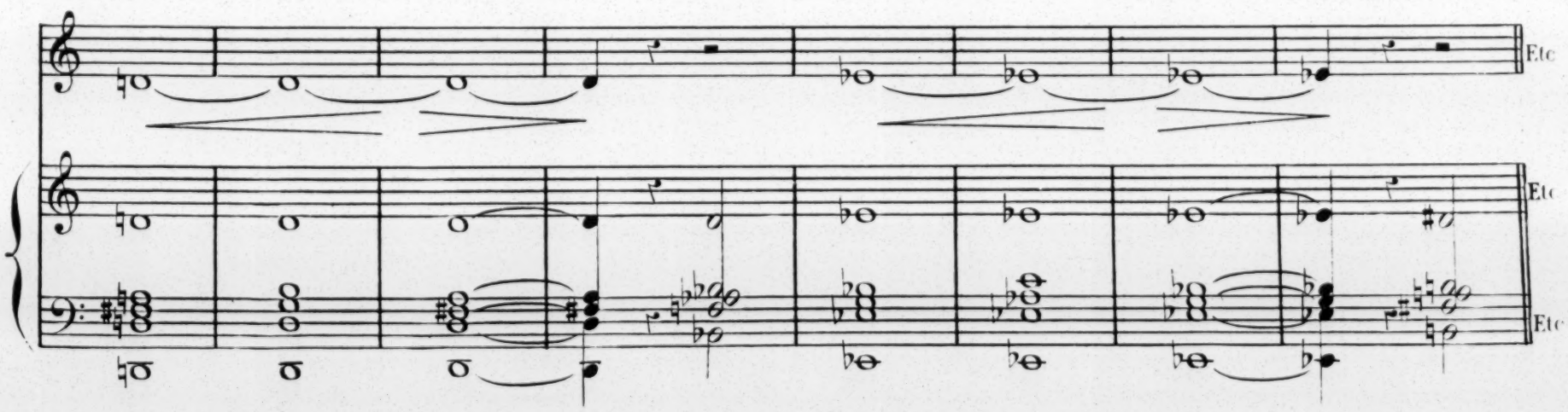


## SONS FILÉS.

On ne peut commencer à travailler les sons filés avant que la voix n'ait acquis un certain degré de souplesse et de flexibilité. Le son filé est, sans contredit, trop difficile pour les commençants.

169



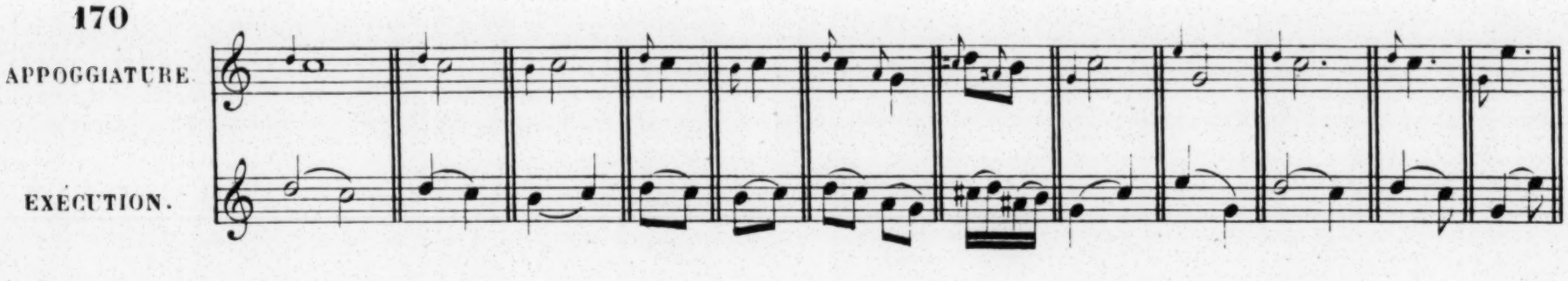



168 EXEMPLE. Respirez.

## APPOGGIATURE.

L'appoggiature est l'ornement du chant le plus facile à exécuter; elle est, ainsi que son nom italien l'exprime, une note sur laquelle appuie la voix pour passer ensuite à une note réelle de l'accord L'appoggiature est généralement une note étrangère à l'harmonie. Elle peut être supérieure ou inférieure, et sa durée est très variable. Si la mesure est paire, elle s'attribue la moitié de la valeur de la note qu'elle précède; si la mesure est impaire, elle emprunte à la note principale $\frac{2}{3}$ de sa valeur. L'appoggiature peut marquer toute espèce d'intervalles, en commençant par le demi-ton. La durée de l'appoggiature dépend d'ailleurs du caractère de la phrase.

**170**

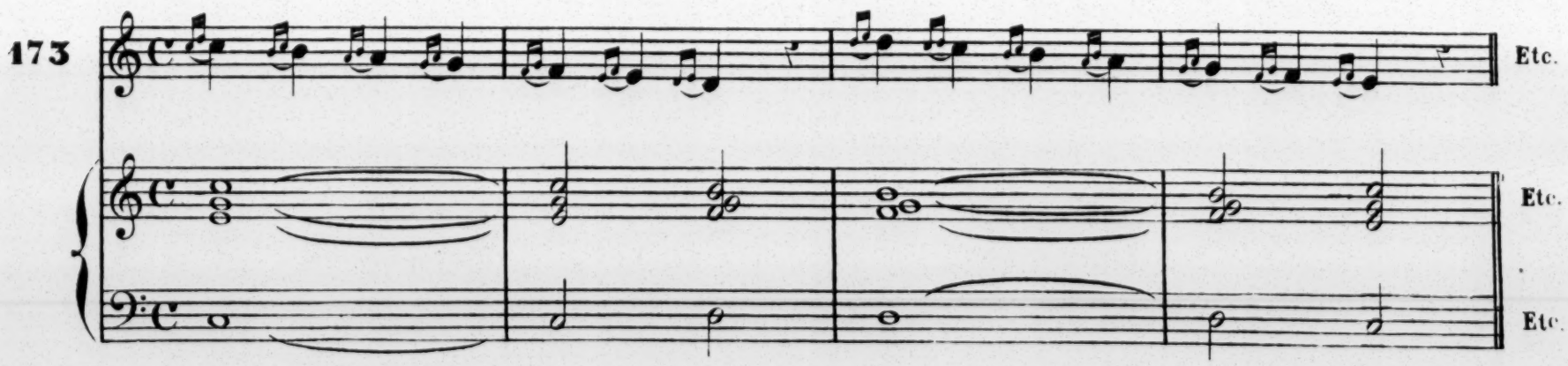


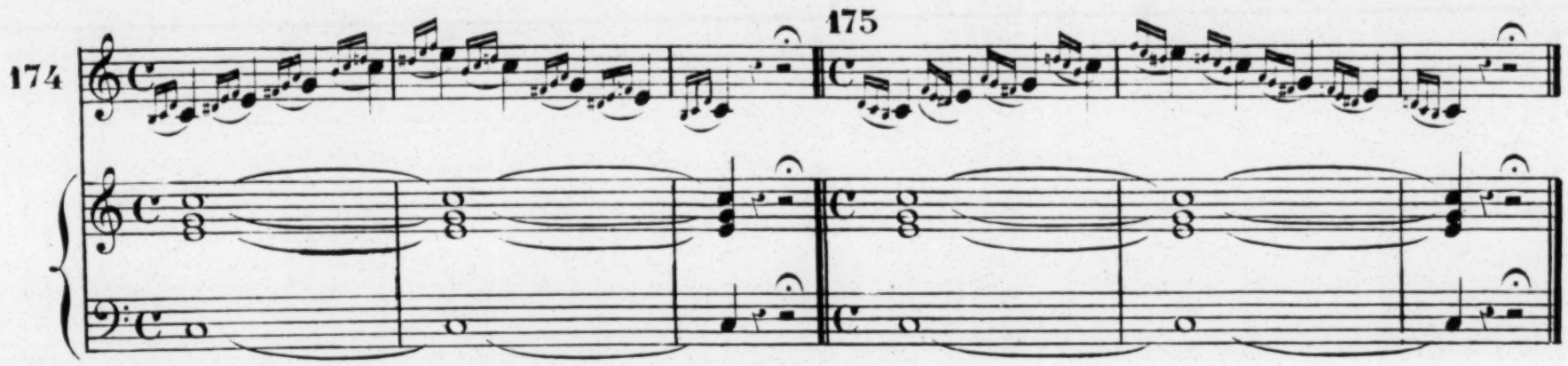

## ACCIACCATURA (Petites notes)

L'acciaccatura est une petite note vive, qui précède, à la distance d'un ton ou d'un demi-ton, une seconde note moins courte qu'elle.

## MORDANT.

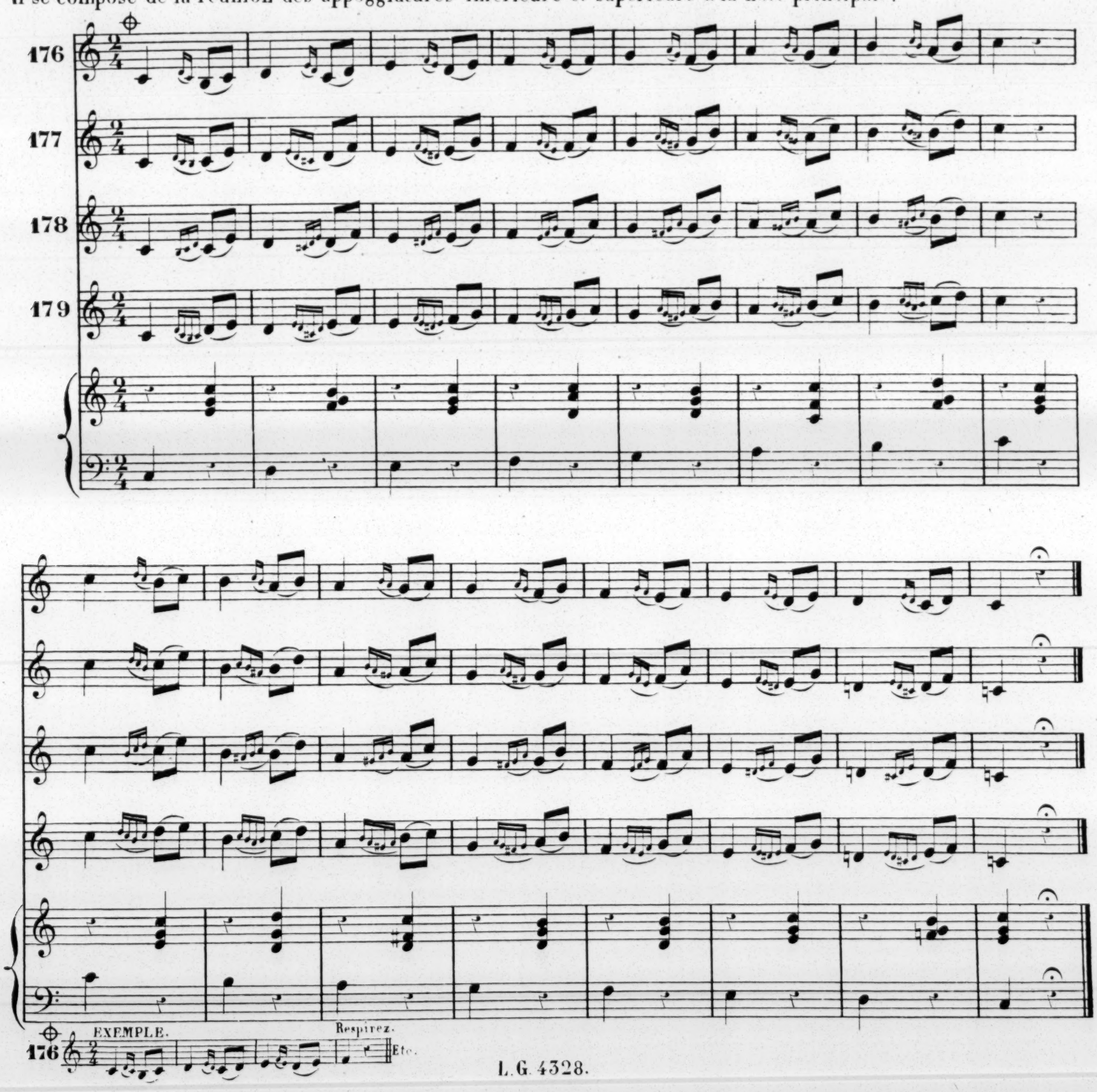
Le mordant se compose de deux ou trois notes, précédant la note destinée à former la mélodie. L'élève aura soin d'exécuter ce groupe de deux ou trois notes avec rapidité, toutefois en l'étudiant d'abord lentement, afin de faire ressortir nettement chaque note.






## GRUPPETTO

Le Gruppetto est un ornement de deux, trois ou quatre petites notes, qui ne font pas partie de la mélodie. Il se compose de la réunion des appoggiatures inférieure et supérieure à la note principale.

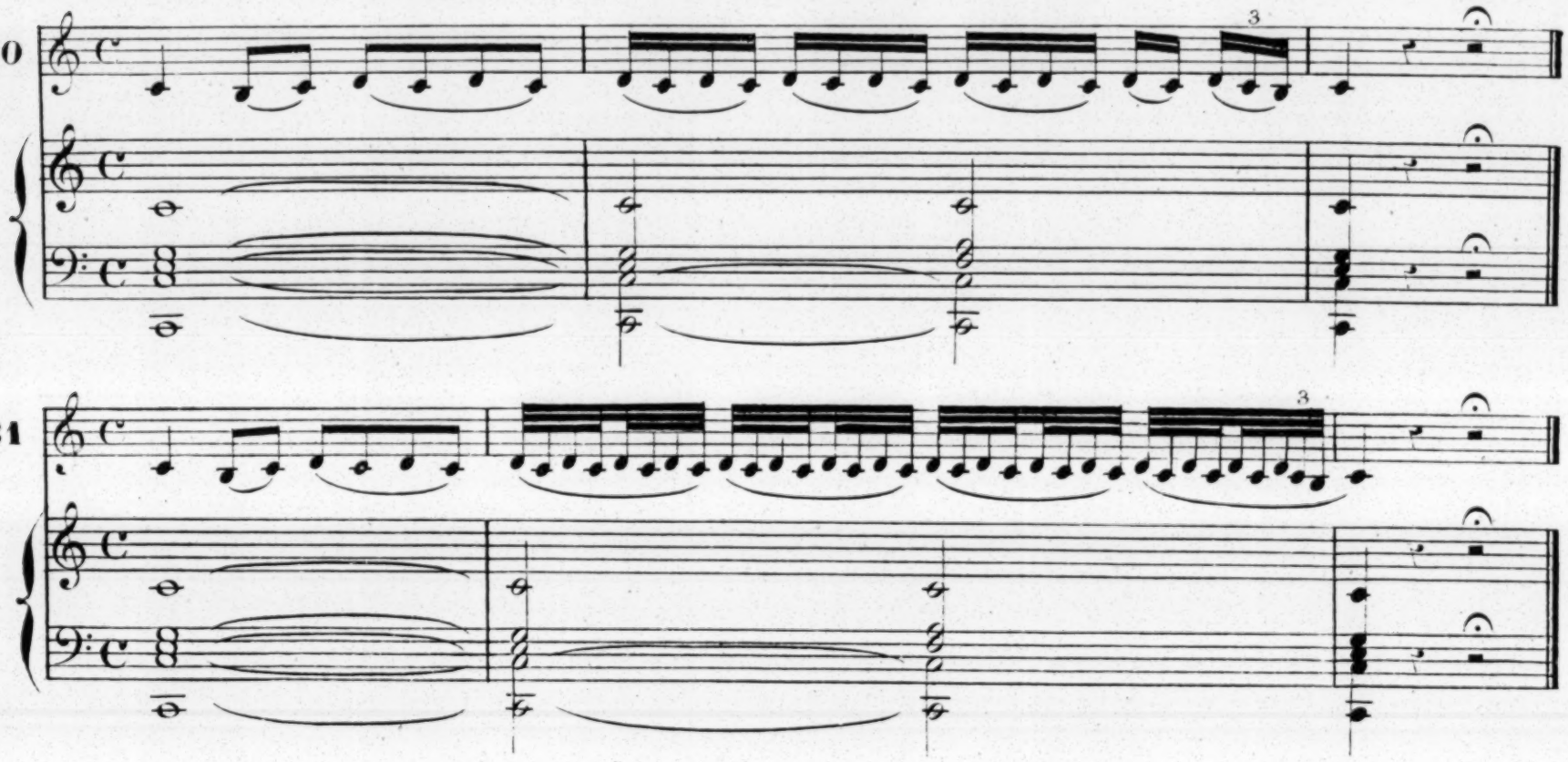


## TRILLE.

Le trille est une oscillation régulière du larynx. C'est une alternation rapide de deux sons contigus à la distance d'un ton ou d'un demi-ton. Le seul moyen de parvenir à faire un bon trille est de le travailler en mesure, en comptant le nombre des battements. D'abord il faut le travailler lentement; on pourra en augmenter le mouvement au fur et à mesure que le gosier aura gagné de la souplesse. Pour éviter toute fatigue à la voix de femme, on pourra commencer l'étude du trille par le registre du médium. On aura soin de transposer l'exercice du trille, ainsi que tous les autres exercices, chromatiquement.

*MANIÈRE DE TRAVAILLER LE TRILLE.*

180

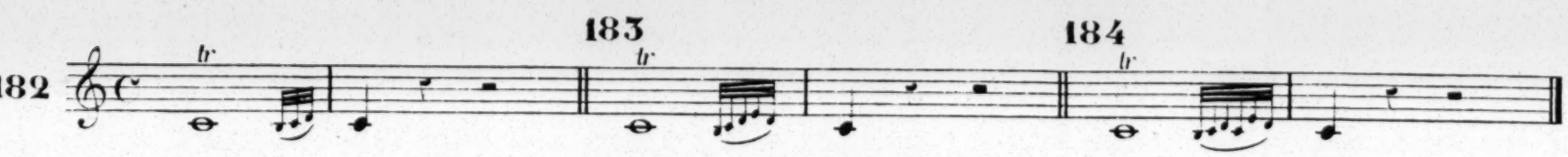


181



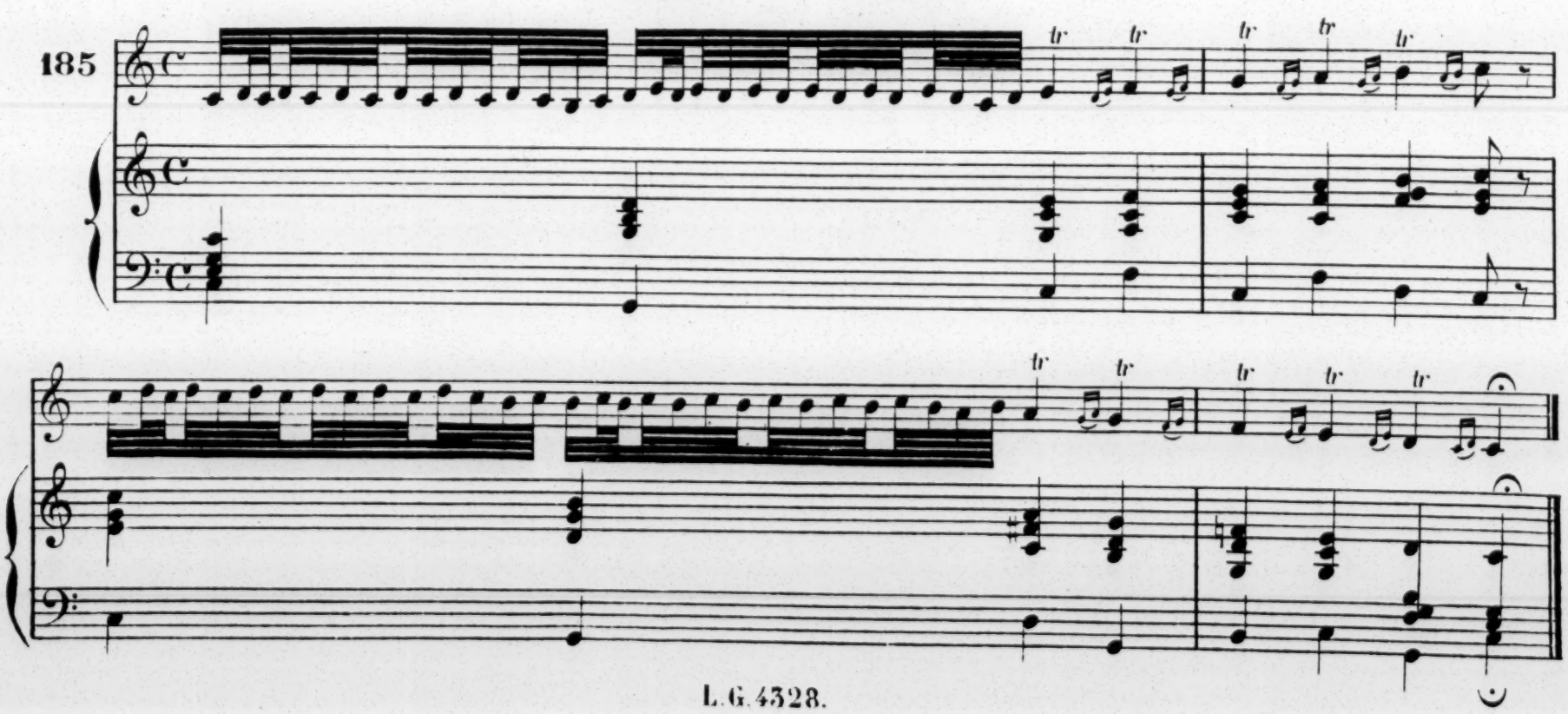
*DIFFÉRENTES TERMINAISONS DU TRILLE.*

182




## GAMMES DE TRILLES.

185



## TRILLES DE TIERCES.

186

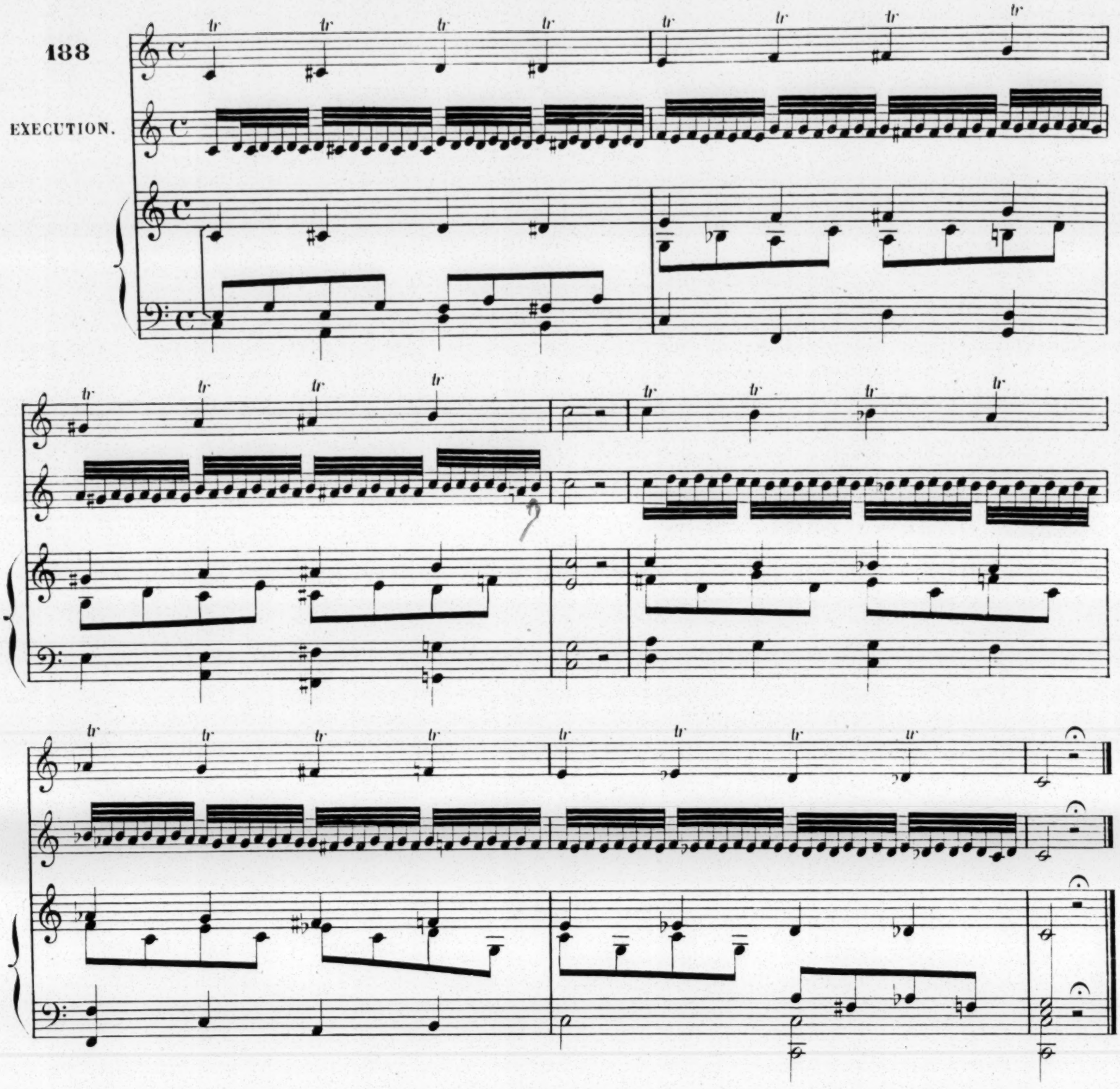
187

EXÉCUTION.

## GAMME DE TRILLES CHROMATIQUES.

188

EXECUTION.

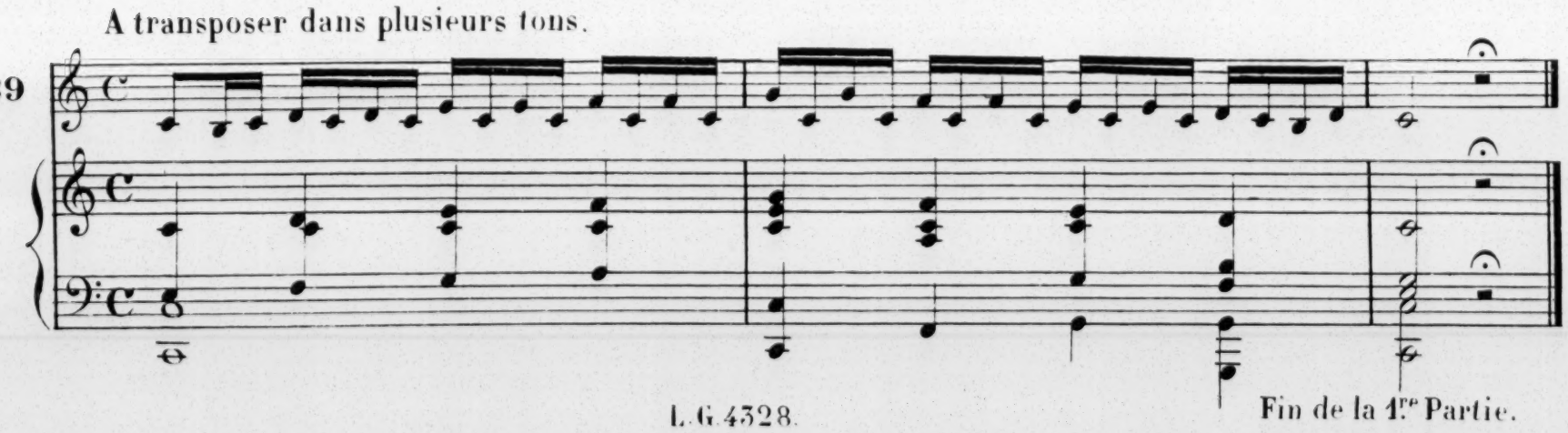


### *EXERCICE*

pour faciliter l'étude du trille aux gosiers qui manquent de souplesse.

A transposer dans plusieurs tons.

189





Fin de la 1.re Partie.

# 2e. Partie.

## Développement des Exercices Élémentaires

en

## Forme de Vocalises.

# DEUXIÈME PARTIE PRATIQUE DE LA MÉTHODE MARCHESI

## DÉVELOPPEMENT DES EXERCICES EN FORME DE VOCALISES.

### N°. 1. POSE DE VOIX.

VOIX.

PIANO.

Largo.

p

Largo.

p

a Tempo.

a Tempo.

p

№ 2.

VOIX.

PIANO.

Andante.

p

Andante.

p

cre - scen -

- do - f

rall - - - -

a Tempo.

colla voce

a Tempo.

## PORT DE VOIX.

N°. 3.

VOIX.

PIANO.

Moderato.

Moderato.

*p*

*p*

a Tempo.

*rall.*

*rall.*

*rall.*

a Tempo.

*colla parte.*

## PORT DE VOIX.

**N°. 4.**

VOIX.

PIANO.

Andantino.

*p*

Andantino.

*p*

*rall.*

*rall.*

a Tempo.

a Tempo.

## PORT DE VOIX.

N°. 5.

VOIX.

PIANO.

Cantabile.

*p*

Cantabile.

*p*

a Tempo.

*colla voce* a Tempo.

*f*

N°. 6.

VOIX.

PIANO.

Andante mosso.

Andante mosso.

*p*

*mf*

*rall.*

*colla voce*

№ 7.

Andante.

VOIX.

*p*

Andante.

PIANO.

*p*

*rall.*

*rall.*

a Tempo.

a Tempo.

## CHANT SOUTENU.

N°. 8.

VOIX.

PIANO

Cantabile.

Cantabile.

*mf*

*rall.*

*rall.*

## CHANT SOUTENU.

N°. 9.

VOIX.

PIANO.

Andante mosso.

p

Andante mosso.

p

rall.

a Tempo.

colla parte.

a Tempo.

rall.

rall.

*f*

## GAMME DIATONIQUE.

**N°. 10.**

VOIX.

PIANO.

Andantino.

Andantino.

*mf*

*rall.*

1º Tempo.

*colla voce.*

1º Tempo.

## GAMME DIATONIQUE.

**N°. 11.**

VOIX.

PIANO.

Andante.

*p*

Andante.

*p*

rit.

rit.

a Tempo.

rall.

1º Tempo.

a Tempo.

colla parte.

1º Tempo.

f

## GAMME DIATONIQUE.

**N°. 12.**

Andantino.

VOIX.

*mf*

Andantino.

PIANO

a Tempo.

*rall.*

*rall.*

a Tempo.

## GAMME DIATONIQUE.

**N°. 13.**

VOIX.

PIANO.

Allegretto.

*p*

Allegretto.

*p*

*rall.* a Tempo.

*rall.* a Tempo.

## GAMME DIATONIQUE.

**N°. 14.**

VOIX.

PIANO.

Allegretto.

*p*

Allegretto.

*p*

*Dolce legato.*

rit.

1º Tempo.

colla parte

1º Tempo.

## GAMME DIATONIQUE.

**N°. 15.**

Andante mosso.

VOIX.

Andante mosso.

PIANO.

*p*

*rall.*

*colla voce.*

Meno mosso.

Meno mosso.

1º Tempo.

1º Tempo.

*f*

## GAMME DIATONIQUE.

**N° 16.**

VOIX.

PIANO.

Allegretto

*mf*

Allegretto

*mf*

1º Tempo.

*rall.*

*colla parte.*

1º Tempo.

*rall.*

## GAMME DIATONIQUE.

**N°. 17.**

VOIX.

PIANO.

Allegretto.

Allegretto.

*mf*

1º Tempo.

rall-

colla parte.

1º Tempo.

## GAMME DIATONIQUE.

N° 18.

VOIX.

PIANO

Andante mosso.

Andante mosso.

*mf*

*rall.*

*colla parte.*

a Tempo.

a Tempo.

1° Tempo.

*rall.*

1° Tempo

*rall.*

*f*

## GAMME DIATONIQUE.

**N°. 19.**

VOIX.

PIANO

Allegro.

Allegro.

*mf*

Moderato.

*rall.*

Moderato.

*rall.*

*rall.*

1º Tempo.

*rall.*

1º Tempo.

*f*

## GAMME DIATONIQUE POINTÉE.

**N°.20.**

VOIX.

PIANO

Deciso.

Deciso.

*mf*

Meno mosso.

Meno mosso.

*dolce.*

*brillante.*

1º Tempo.

1º Tempo.

## GAMME DIATONIQUE POINTÉE.

**N°. 21.**

VOIX.

PIANO.

Andante.

Andante.

rall.

1º Tempo.

rall

1º Tempo.

## GAMME MINEURE.

N°. 22.

Andante.

PIANO.

*mf*

VOIX.

*p*

rall.

colla parte.

1º Tempo.

1º Tempo.

## GAMME MAJEURE ET MINEURE ALTERNANT.

**N°. 23.**

Con energia.

VOIX.

Con energia.

PIANO.

*mf*

*rit.*

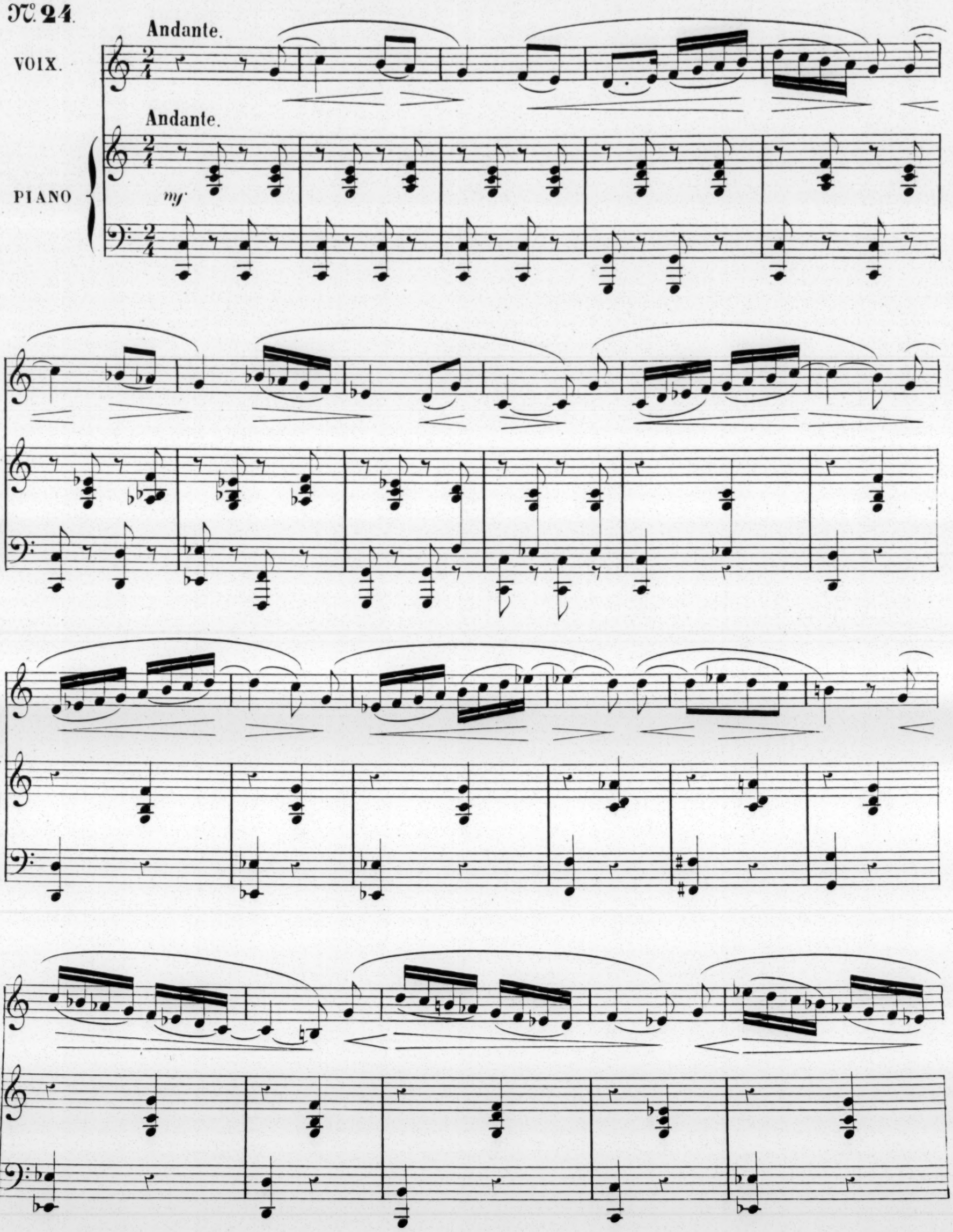
a Tempo.

*rit.*

a Tempo.

## GAMME MAJEURE ET MINEURE, ALTERNANT.

N°. 24.



a Tempo.

a Tempo.

*f*

## GAMME MAJEURE ET MINEURE, ALTERNANT

**N° 25.**

VOIX.

PIANO.

Andante.

Andante.

*mf*

*rall.*

1° Tempo.

*rall.* *colla parte.* 1° Tempo.

Più mosso. *e legato.*

Più mosso.

*rall.*

*rall.*

*ad libitum.*

*rall.*

1º Tempo.

1º Tempo.

*f*

*f*

## GAMME CHROMATIQUE

**N°. 26.**

VOIX.

PIANO.

Andantino.

*p*

Andantino.

*p*

a Tempo.

*rit.*

*rit.*

a Tempo.

rit.

a Tempo.

rit.

a Tempo.

rit.

a Tempo.

a Tempo.

rit.

rall.

*f*

*p*

rall.

## GAMME CHROMATIQUE.

**N°. 27.**

Andante sostenuto.

VOIX.

PIANO.

Andante sostenuto.

*mf*

rall. ad lib. a Tempo.

rall. colla parte. a Tempo.

rall.

colla parte.

## NOTES RÉPÉTÉES

**N°. 28.**

VOIX.

PIANO.

Risoluto.

*f*

Risoluto.

*f*

*rall.*

Allegretto.

Allegretto.

*colla voce.*

*p*

rall molto.

1º Tempo, risoluto.

*f*

1º Tempo, risoluto.

*f*

colla parte.

Deciso. *cresc.*

*mf*

Deciso. *cresc.*

*mf*

*f*

## TRIOLETS.

**N°. 29.**

VOIX.

PIANO.

Allegretto.

Allegretto.

Meno mosso.

Meno mosso.

rall.

1º Tempo.

1º Tempo.

*f*

N°. 30.

VOIX.

PIANO.

Moderato.

p

Moderato.

p

1º Tempo.

*rall.*

*rall.*

1º Tempo.

## APPOGGIATURE ET ACCIACCATURA (Petites notes)

**N°. 31.**

VOIX.

PIANO.

Allegretto grazioso.

Allegretto grazioso.

*mf*

p cresc.

rall.

1º Tempo.

1º Tempo.

## MORDANT ET GRUPPETTO

**N°. 32.**

VOIX.

PIANO.

Moderato.

*mf*

Moderato.

*mf*

*rall.*

a Tempo.

*rall.*

a Tempo.

*rall.*

a Tempo.

*colla voce.*

a Tempo.

rall.

rall.

1º Tempo.

1º Tempo.

rall.

rall.

N°. 33.

VOIX.

PIANO.

Energico.

Energico.

*mf*

*rall.* 1º Tempo.

1º Tempo.

*rall.*

## GRANDS INTERVALLES.

**N°. 34.**

VOIX. Deciso.

PIANO. Deciso.

*mf*

*f*

Allegretto, *dolce.*

*p* Allegretto, *dolce.*

*p*

*rall.*

1° Tempo, deciso.

*colla parte*

1° Tempo, deciso.

**N. 35**

Moderato.

VOIX.

PIANO

Moderato.

*mf*

*rall.*

a Tempo

*rall.*

a Tempo.

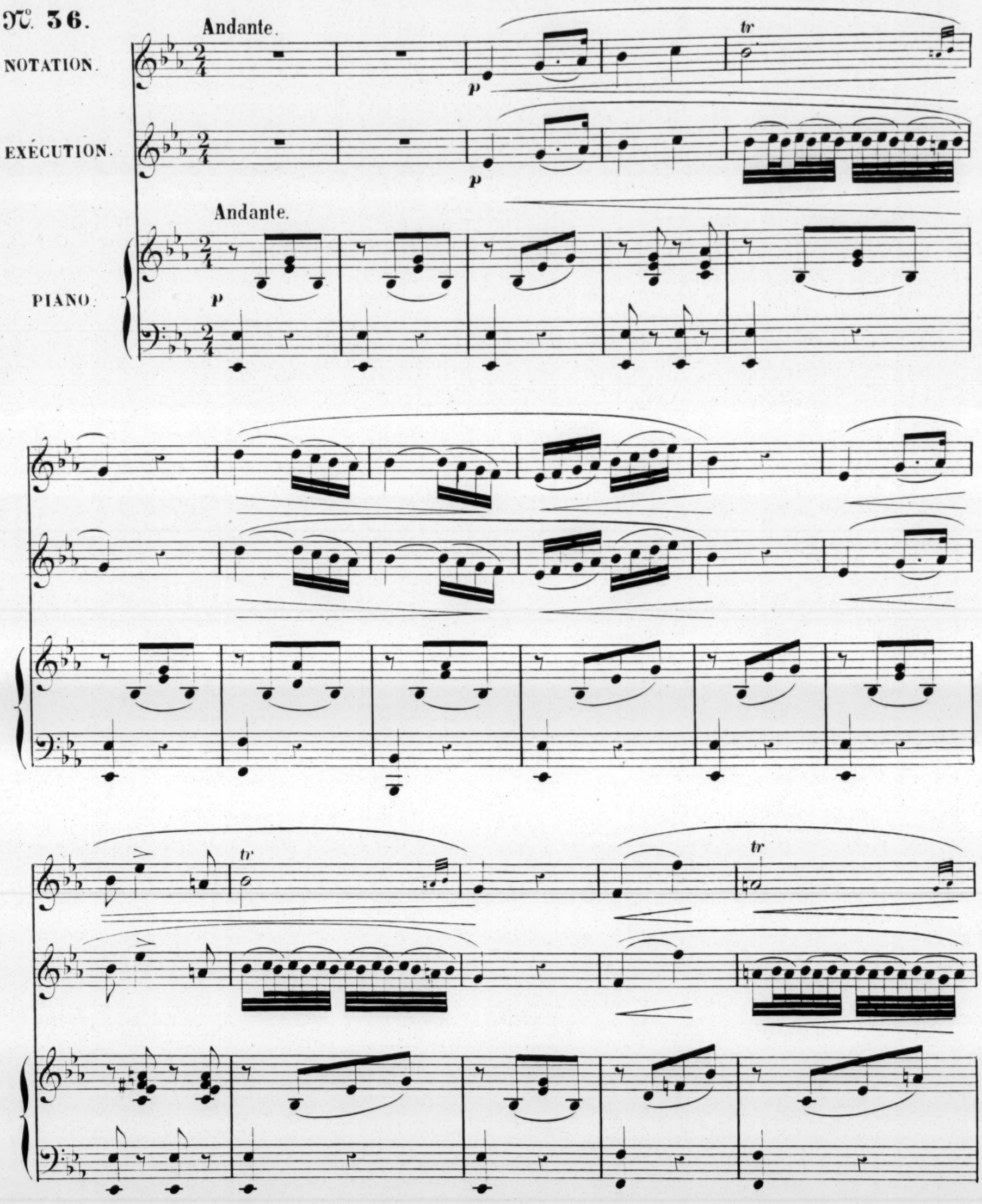
## TRILLE

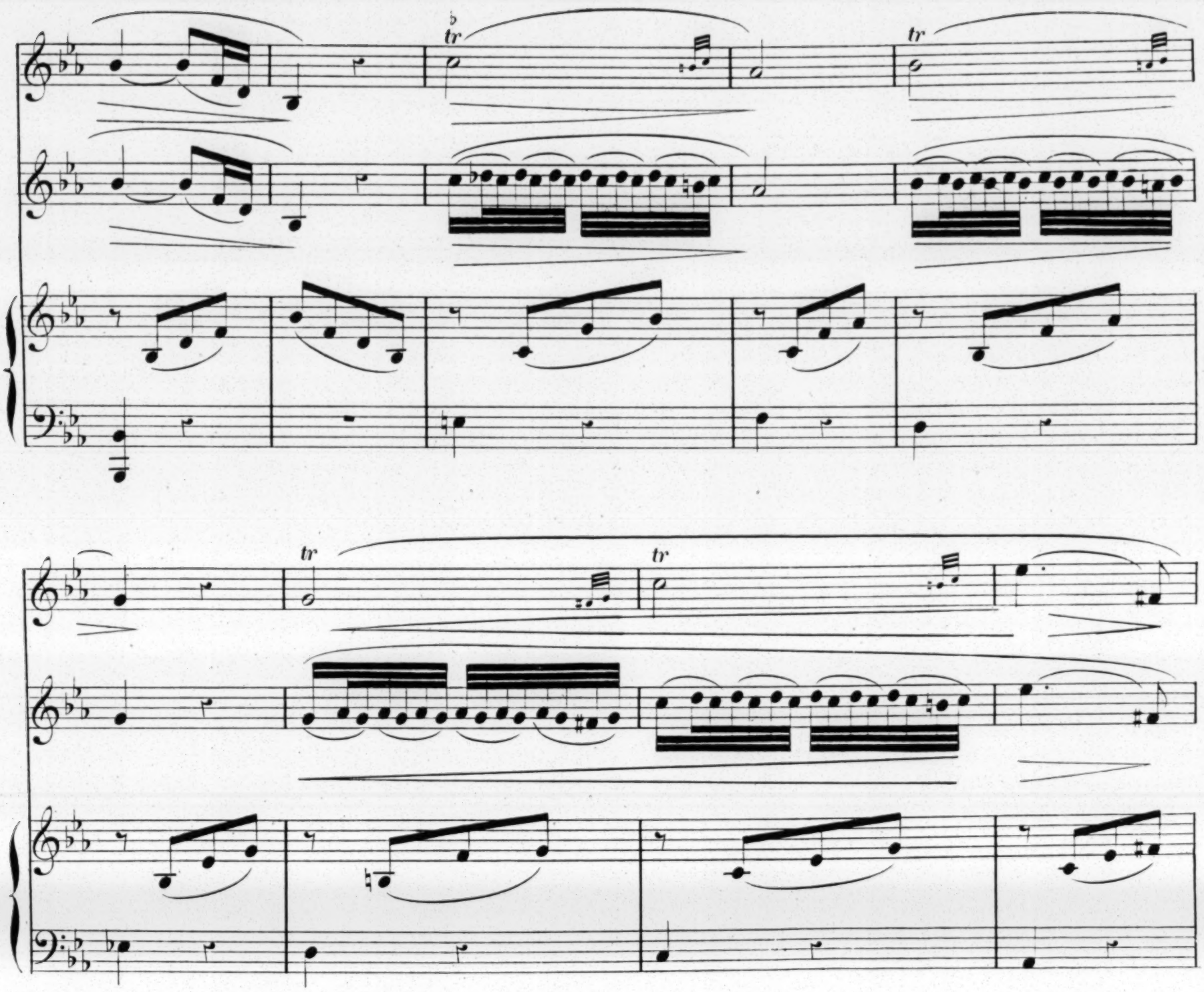
**N°. 36.**

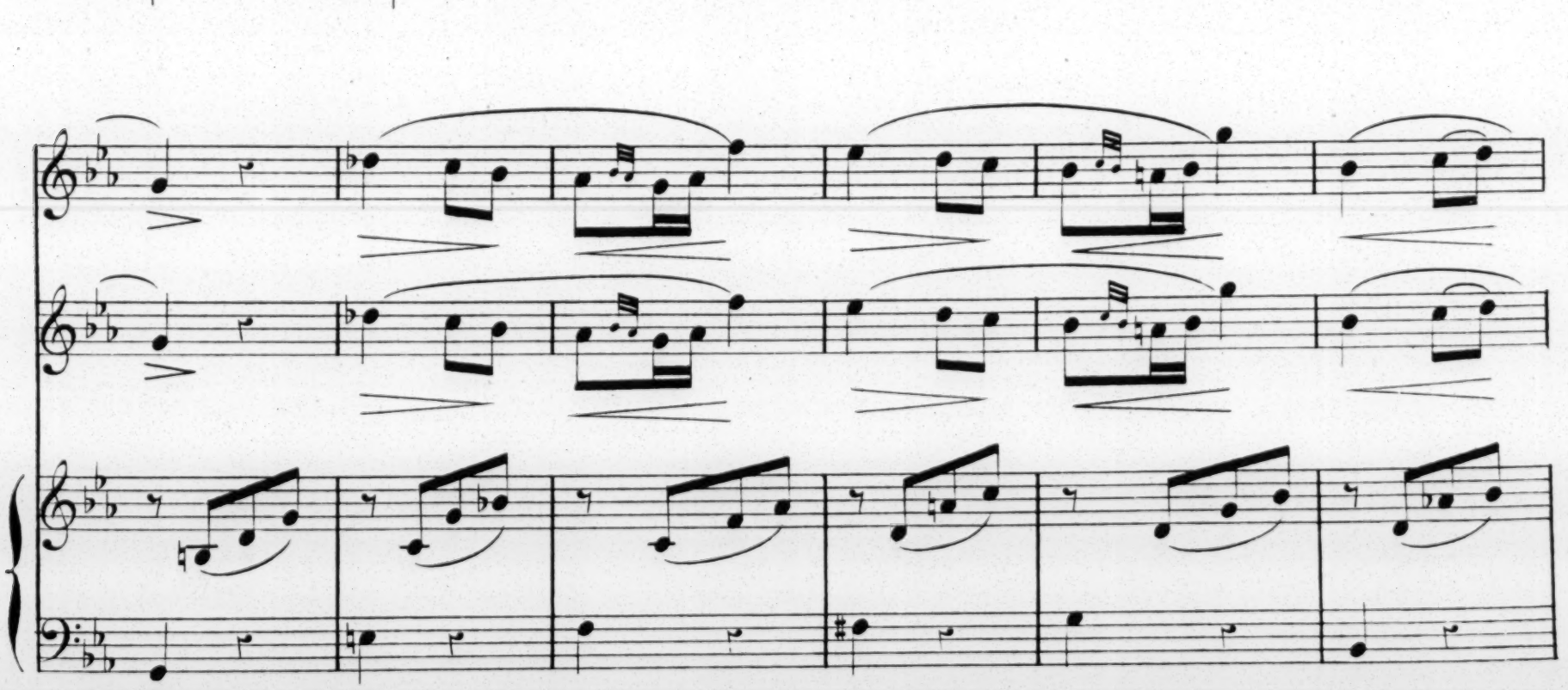
NOTATION.

EXÉCUTION.

PIANO.




tr
tr
tr
tr



tr rall. tr

colla parte.

Più mosso.

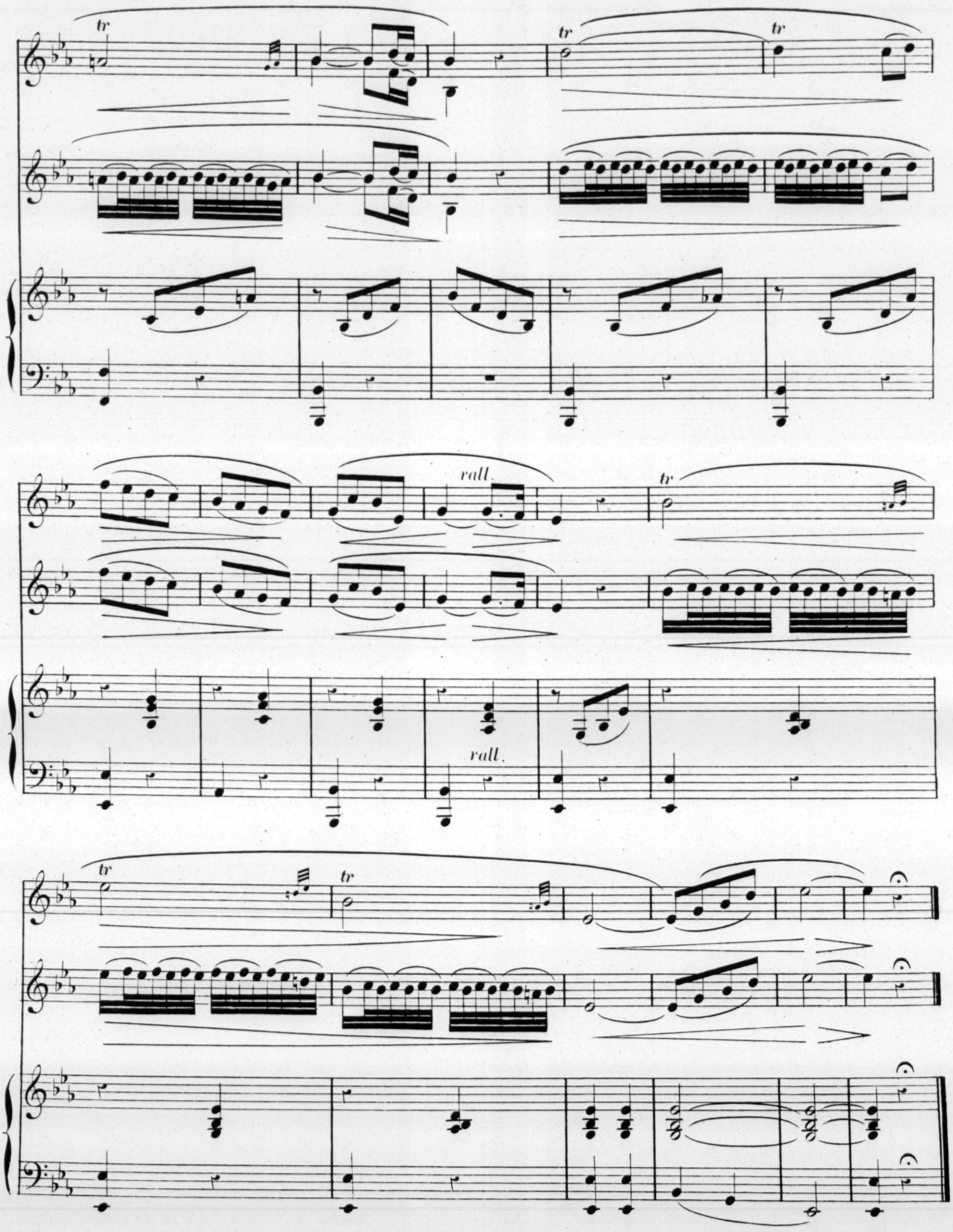
Più mosso.

tr tr tr rall. rall.

a Tempo. tr

a Tempo.

tr






Fin de la 2me Partie.

# 3.e Partie

## Vocalises avec Paroles

à

1, 2 et 3 Voix.

# TROISIÈME PARTIE PRATIQUE DE LA MÉTHODE MARCHESI

*POUR UNIR L'ARTICULATION À LA VOCALISATION.*

## VOCALISES

AVEC PAROLES À UNE, DEUX ET TROIS VOIX.

## PREGHIERA

*(PRIÈRE)*

**1**

Andante.

VOIX.

Oh! san - _ tis _ si _ ma ——

Andante.

PIANO.

*mf* *p*

ma - _ dre del Si _ gnor —— Per — noi —— pre - ga, prega il sommo

cre - _ a - _ tor —— nel —— l'ora es - tre - _ ma,

So - - - la spe - ran - - za Al core al co - re a - van - - - za

*rall.* a Tempo.

Il suo per - don, il suo per - don! Oh! san - - tis - si - ma Ma - -

*colla parte.* a Tempo.

- dre del Si - gnor. Pre-ga per noi il sommo Cre - - a - - tor.

*p* *f* *p* *cresc.* *f*

# NINNA NANNA

*(BERCEUSE)*

**2**

VOIX.

PIANO.

Andante mosso. *sempre. pp*

Dor_mi, dor_mi figlio a _ ma _ to, Dormi in sen del_

Andante mosso.

*pp*

*pp*

_fin_noc_cen_za, Del_l'e _ ter_no la cle_men_za Sul tuo ca_po vegli o _ gnor___

a Tempo.

*rall.*

Ca_sto fio_re di can _ dor___ Ah!___

*rall.*

a Tempo.

*rall sempre.*

Dor_mi, dor_mi figlio a___ ma_to, dor_mi cas_to fior___

*colla voce*

# LA MESTIZIA

*(LA TRISTESSE)*

**3**

Andante Religioso.

VOIX.

PIANO.

Andante Religioso.

*mf*

Sof_____ fro e pe_ _ no; _____ E _____ il mio do

lor_____ Mi strazia il cor, ____ mi strazia il cor, ____ Mi fa _____ mo _

_ rir! _____ So _ _ la spe _ ran _ za _____ La _____ mor _ te a _

*rall*

*tr*

_ ne _ lo, _____ Ma _____ crudo il cie _ lo ____ Non sà as _ col _ _ tar _____

*colla parte.*

a Tempo.

Nell'___ al_ma af_ fran ta _____ O _ gni mar _ ti _ ro, Nell' alma af_fran _ ta O _ gni mar_

a Tempo.

_ti _ ro Spasmi e de_ li _ ro Ri _ desta o_gnor. _____ Spas_mi e de _ _ li _ ro

*rall.* *tr*

a Tempo.

Ri_desta o _ gnor! _____ Sof _ _ fro e pe _ no _____ E _____ il mio do_

a Tempo.

*colla parte.*

_lor_____ Mi strazia il cor, mi strazia il cor, Mi fa _ _ mo _ rir!_____

So - la spe - ran - za La mor - te a ne - lo, Ma cru - do il

cie - lo Non sa non sa as - col - tar!. non sa as - col -

- tar, e il mio do - lor mi strazia il cor, mi fa mo - rir il mio do - lor, mi strazia il

cor mi fa mo - rir, E il mio dolor mi strazia il cor il cor!...

# DOLORE

*(DOULEUR)*

**4**

Recitativo.

*mf*

VOIX. Pa - ce mio Di - o! pa - ce sol - tan - to

PIANO. *mf*

bra - mo! O - bli ar - la non so, Lo tento in - van, io l'a - mo!

*lento.*

*colla parte.*

All° moderato.

So - no va - ni i miei la - men - ti,

All° moderato.

*f*

Non mi a scolta il cor cru - de - le! Mi tra - di - va l'in - fe - de - le

Ne pu-nir la vuole il ciel! So-no vani i miei la-men-ti,

Non mi a scolta il cor cru-de-le! Mi tra-di-va l'in-fe-

*un poco più lento dolce.*

-de-le Ne pu-nir la vuole il ciel! Come un an-giol

*un poco più lento dolce.*

l'a-do-ra-va, vi-vea Sol per essa il cor, E la cru-da m'in-gan-na-va;

rall. 1° Tempo.

Oh! rio stra_zio, oh! rio do - lor_____! So_no vani i miei la

1° Tempo.

colla parte.

_men_ _ti Non mi a scolta il cor cru_de_ _le; Mi tra_di_va l'in_fe_

_de_ _le, Ne pu_nir la vuole il ciel! _____ Vi_vea sol per essa il

cor_____ Oh! rio strazio, oh rio do - lor! _____

*f*

# TIMIDO AMORE

*(AMOUR TIMIDE)*

5

Recitativo.

VOIX.

PIANO.

Fra glia_mo_ro_si lac_ci co_me s'ar_da e si ag_

*mf*

ghiac_cia a un_pun_to so_lo tu m'in_se_gnas_ti E la fa_vel_la u_

_sa_ta di ogni alma in_na_mo_ra_ta, Dal pri_mo di che li_ber_tà per_

_de_i, Ap_pre_ser dai tuoi sguardi, i sguar_di mie_i!

*mf*

Andante mosso.

All' in - - can - to dell' a - -

Andante mosso.

*p*

- mor non ___ re - sis - te il de - - bol cor ___

Ar - de av - - vam - pa in un ba - len, ___ dell' ___ a -

*con vigore.*

- mor ___ la ___ fiam - ma in sen. dell' a-mor la fiam - ma, la

*f*

fiam - ma in sen. Gio - ie e duo - lo me - sce o-gnor, ah!

il cru - de - le dio d'a - mor. All' in - can - to

dell' a - mor no, non re - sis - te il de - bol

cor all' in - can - to dell' a - mor!

# LA SERA

(*LE SOIR*)

**6**

VOIX

PIANO

Allegretto.

Allegretto.

*mf*

Ah! d'astri arden - ti pie - no,

Belloè il ciel se - re - no. Splendi - da e la lu - na, Calmo è il mar

Vi - va gioia il pet - to M'empie di di - let - to, Tutto ins - pira a - mo - re nel mio

*più lento*

cor An - ger sen - to l'a - ni - ma d'un i - gnoto af - fet - to,

*più lento*

Em - pie il co - re un' es - ta - si, Che - mi sve - la sve - la il ciel, si

rall. ad. lib. rall. a Tempo.

svela il ciel Ah! d'astri arden - ti pie - no,

colla parte a Tempo.

Belloè il ciel se - re - no, Splendida è la lu - na, Calmo è il mar

Belloè il ciel se - re - no, D'astri arden - ti pie - no, Splendida e la lu - na, Calmo è il mar

*f*

# LA GIOIA

(*LA JOIE*)

**7**

VOIX.

PIANO.

Allegretto.

*p*

La gio - ja_ dell'_ al - ma Ab - bel - la la vi - ta, È mol - to_ gra - di - ta Al_ cor_ che_ pe - nò!

Scor - - re il tem - - po - lie_____to e va - go; Quan - do è pa - - go o - gni de_ - - - sir! Se ar - ca - na for - - za

accel. rit.

Di un ca - ro af - fet - - to in fiam - - ma il pet - to, La vi - ta, la

accel. rit.

rall. ad-lib. con grazia e legato. rit.

vita è un sol! Ah! si! La

colla parte.

a Tempo.

gio - ia dell' al - ma Ab - bel - la la vi - ta È

a Tempo.

mol - to gra - - di - ta Al cor che pe — no!

f

# LA DANZA

(*LA DANSE*)

8

VOIX.

PIANO.

Tempo di Valse.

Tempo di Valse.

Ah! ____ vie -

*p*

*rit.*

a Tempo.

*poco rit*

a Tempo.

-ni a ____ bal - lar, Non ____ star a pen-sar a ____ pen-sar Non ____

*poco rit.*

a Tempo.

*poco rit.*

a Tempo.

la - - - - men-tar, vie - - ni a ____ bal - - lar

*poco rit.*

a Tempo.

Nel - - l'eb - - brez - - za Del - - l'a - - mo - - re.

Cer - ca il co - re La li - ber - tà

Scor - diam del - la vi - ta Le no -

- ie gl'in - gan - ni, Scor-diam gliaf - fan - ni Che des-ta a - mor.

Bando ai sos - pet - ti Ban-do al do - lor! Ah!

bando al do - lor al do - lor Ah!

ah! ban - do al do -

ad-lib. tr tr tr rit. a Tempo.

-lor! Ah! si! Ah! vie -

a Tempo.

poco rit. a Tempo. poco rit.

-ni a bal - lar Non star a pen - sar a pen - sar

poco rit. a Tempo. poco rit.

a Tempo. poco rit. a Tempo.

Non la - - - men - tar vie - - ni a

a Tempo. poco rit. a Tempo.

bal - - - lar!

rall.

# BARCAROLA A DUE VOCI

*(BARCAROLLE à Deux Voix)*

**1**

Cantabile moderato.

1re VOIX. — 2e VOIX. — PIANO.

Vo - ga vo - ga o ma - ri - nar, L'au - ra fres-ca i - nebbria il cor L'al - ma li - be - ra sul mar S'ab - ban-do - na al ve - ro a-mor O - bli - ar sull' on - de a - me - ne O - bli - ar Vo - glio i pal - pi - ti e le pe - ne O - bli - ar

rapide rall. e dim. 1° Tempo.

rall. rall. f p

o - gni do - lor, o - gni do - lor Ah! Vo - ga vo - ga o

o - gni do - lor, o - gni do - lor Ah! Vo - ga vo - ga o

rall. f colla parte. p 1° Tempo.

ma - ri - nar, L'au - ra fres - ca i - neb - bria il cor. L'al - ma li - be - ra sul mar,

ma - ri - nar, L'au - ra fres - ca i - neb - bria il cor. L'al - ma li - be - ra sul mar,

rall.

S'ab - ban - do - na al ve - ro amor, S'ab - ban - do - na al ve - ro a - mor.

rall.

S'ab - ban - do - na al ve - ro amor, S'ab - ban - do - na al ve - ro a - mor.

colla parte. f

# LA GIOIA

(*LA JOIE*)

**2**

1re VOIX. Brillante.

Bal - - liam cantiamo, bal - - liam Go - - -

2e VOIX.

Bal - - liam.

PIANO. Brillante.

*f*

-der vogliamo, gio - - iam! Lie-ta pas-sa la vi - ta o - gnor,

gio - - iam! Ah! si! Lie - ta pas - sa

Se l'ab - bel - la gio - ia e a-mor Lie - ta pas - sa la vi - ta o - gnor,

la vi - - ta o - - gnor, Se l'ab - bel - la gioia e a - mor

1° Tempo.

rall.

Se l'abbel - la Se l'ab - bel - la a - mor Bal - - - liam, can tia mo.

rall.

Se l'abbel - la Se l'ab - bel - la a - mor

rall.

1° Tempo.

bal - - liam Go - - der vo-glia-mo gio - - iam Lie - ta

Bal - - liam gio - - iam Lie - -

pas - sa la vi-ta o-gnor, o-gnor. Se l'ab - bel - la gio - ia e a - mor.

- ta pas - sa la vi-ta ognor, Se l'ab - bel - la gio - ia e a - mor.

# LA SENTIMENTALE

(*LA SENTIMENTALE*)

**3**

Cantabile.

1re VOIX. Vor - - rei che l'a - ni - ma dor-ma in o - bli - o,

2e VOIX. Vor - - rei che l'a - ni - ma dor-ma in o - bli - o,

PIANO. Cantabile. *dolce.*

E goda un es - ta - si Co - me nel ciel. M'al - letta il zef - fi - ro

E goda un es - ta - si Co - me nel ciel.

Che a - leg-gia in - tor - no

*rit.*

Ai fiori a-gli al-be-ri, Sui mon - ti al pian.

*colla voce.*

Tal che in cie_lo gli angio_li ___ A_do_ _ _ ra_no il si_gnor, Co_si vor_rei d'un

Tal che in cie_lo gli angio_li ___ A_do_ _ _ ra_no il si_gnor, Co_si vor_rei d'un

es_se_re Fi_da a_do_rare il cor... ___ Tal che in cie_lo gli angio_li ___

es_se_re Fi_da a_do_rare il cor... ___ Tal che in cie_lo gli angio_li ___

A_do_ra_no il si_gnor... ___ Co_ _ _si vor_rei d'un es_se_re

A_do_ra_no il si_gnor... ___ Co_ _ _si vor_rei d'un es_se_re

*f* *rall.*

Fi_da a_do_rare il cor

*f*

Fi_ da a_do_rare il cor

*rall.*

1º Tempo.

Vor_ _rei che l'a_ni_ma Dorma in o_bli_o E go_da un es_ta_si

Vor_ _rei che l'a_ni_ma Dorma in o_bli_o E go_da un es_ta_si

1º Tempo.

*p*

*rall.*

Co_me nel ciel!

Co_me nel ciel!

*rall.*

in Tempo.

# AMOR FEDELE

(*AMOUR FIDÈLE*)

**4**

Andantino.

1.re VOIX. Il mio Gian - net - to, scul - to ho nel pet - to,

2.e VOIX. Il mio Gian - net - to, scul - to ho nel pet - to,

Andantino.

PIANO. *p*

L'a - mo, e de - li - ri - o E' questo a - mor a - mor Il fato ar - ca - no

L'a - mo, e de - li - ri - o E' questo a - mor a - mor Il fato ar - ca - no

Com - batte in - va - no L'a - mor che l'a - ni - me nos - tre le - gò!

Com - batte in - va - no L'a - mor che l'a - ni - me nos - tre le - gò!

*molto legato.*

2.e VOIX.

Il più bel - - lo del - - la vi - - ta

*molto legato.*

1.re VOIX.

*p*

E' l'a - - mor fe de - - le e pu - - ro;

E' la gio - ia più gra - di - ta, è - la gio - ia la gio -

E' la gio - - ia più gra - - di -

*rall.*

- ia Che con - - ces - se a noi il si - gnor.

- ta, Che con - ces - se a noi il si - gnor a noi il si - gnor; si

*rall.*

*rapido.* *rall.* 1º Tempo.

Ah! Il mio Giannet - to, sculto ho nel pet - to,

*rapido.* *rall.*

Ah! Il mio Giannet - to, sculto ho nel pet - to,

1º Tempo

L'a mo e de - li - ri_o E' questo a - mor, a - mor. Il fato ar - ca - no Com_batte in_va - no

L'a mo e de - li - ri_o E'questo a - mor, a - mor Il fato ar - ca - no Com_batte in_va - no

L'a_mor che l'a - ni_me nos_tre le - gò.

L'a_mor che l'a - ni_me nos_tre le - gò.

*f*

# CONSOLAZIONE

*(CONSOLATION)*

5

Cantabile

1re VOIX. Non so - spi - rar, Non de - li - rar; Ces - sar le pe - ne, E un

2e VOIX. Non so-spi - rar, Non de - li - rar; Ces - sar

Cantabile.

PIANO. *p*

san - to i - me - ne, Un no - do e - ter-no D'a - mor su - per - no, no - do e -

le - pe - ne E un santo i - me-ne, Unno - do e - ter-no d'a - mor

*p*

- ter - no ci u - ni - rà Ah! mio ben non de - li - rar, Ces-

d'a - mor ci u - ni - rà Ah! mio ben non de - li - rar, Ces-

_sar le pe_ne, al fin ces_sar. Non so_spi_rar, Non de_li_rar Ces_

_sar le pe_ne, al fin ces_sar. Non sospi_rar, Non de_li_rar.

sar le pe_ne, E un san_to i_me_ne, d'un no_do e_ter_no d'amor su_perno, e_

Ces_sar le pe_ne, E un santo i_me_ne, Un nodo e_ter_no

_ter_no ci u_ni_rà No_do e_terno un no_do e_ter_no ci u_ni_rà!

ci u_ni_rà No_do e_terno un no_do e_ter_no ci u_ni_rà!

*rit.*

*rit.*

*colla parte.*

# PIANTO E RISO

*(PLEURS ET RIRES)*

Allegretto.

**6**

1re VOIX.

Co - - me è bel — sul - la — la - gu - na, Nel - la

Allegretto.

PIANO.

gon - - do - la — vo - gar!

2e VOIX.

Perme sol la mesta lu - na Amo a se-ra contem-

-plar! Per me — sol la mesta lu - na sol amo a se - - ra contem - plar Ah! —

*rall.*

*colla parte.*

a Tempo

*p*

Vo - ga con-do-lie-ro Scaccia o - gni pen-sie-ro, Can - ta, al - le-gro, can - ta o - gnor.

*p*

Al ciel gon-do-lie-ro Vol-gi il tuo pen-sie-ro Al - l'e - ter-no pen - sa o - gnor.

a Tempo.

A - go-der la vi - ta L'au-ra, il ciel c'in-vi - ta, Via dal seno o-gni do - lor — Ah!

Bre-ve è del-la vi - ta Il sen-tier che invi - ta A mes-tizia ed-a do - lor — Ah!

*p*

via dal seno o-gni do - lor — Ah! — via dal sen! Ah! — o

a mestizia ed-a do - lor — a me - sti-zia!

rall. a Tempo.

gni do_lor! via dal se_no o_gni do_ lor Co _ _ me è

rall.

a dolor! a me_sti_zia, ed a do_ lor

a Tempo.

bel Sul _ la la _ gu _ na

A _ _ mo sol la mesta

a Tempo. rall.

Via dal seno o_gni do_lor o_gni do_lor si do _ lor!

rall. rall.

lu_na contemplar A me_stizia ed a do_ lor ed a do_ lor a do _ lor!

rall. a Tempo. rall.

# DESOLAZIONE

(*DÉSOLATION*)

**1**

Triste non troppo lento.

1re VOIX. *p*

Ahi! non vale il pian_ge_re, Mi scoppia il cor. Là morto ed e_

2e VOIX. *p*

Non vale il pian_ge_re, Mi scoppia il cor. Morto ed e_

3e VOIX. *p*

Non vale il pian_ ge_ re, Morto è il mio a_

Non troppo lento.

PIANO. *p*

*più mosso.*

_sa_ nime Giace il mio a_mor Non ho piu pa_ ce

_sa_ nime Giace il mio a_mor Non ho pa_ ce

_mor Ah! Non ho più pa_ ce, ahi!

*più mosso.*

vi - - ta non ho non ho più pa - ce, più vi - ta non

vi - - ta non ho, non ho,

Vi - - ta non ho no, non ho,

ho. Soffro e mi pia - ce, Ne cambi_ar lo vò ah! Non vale il

1º. Tempo.

*rit.*

pa - ce non ho; non ho Non vale il

pa - ce non ho; non ho Non vale il

1º. Tempo.

*rit.*

*rall.*

pian - ge - re, Mi scoppia il cor. Là morto ed e sa - ni_me Giace il mio a - mor!

pian - ge - re, Mi scoppia il cor. Morto ed e sa - ni_me Giace il mio a - mor!

pian - - ge - - re scoppia mi il cor, il cor

# IN MARE

(*EN MER*)

**2**

Allegretto.

1re VOIX. — 2e VOIX. — 3e VOIX. — PIANO.

*p*

La mia bar-chetta ra-pi-da

La

*f*

Sol-ca l'on-de, E l'au-ra fresca in fon-de La gioia in cor.

mia bar-chetta va ra-pida o-gnor.

*rall.*

*p*

e l'au-ra fresca in fon-de gioia in cor, gioia in cor.

*p*

e l'au-ra fresca in fon-de gioia in cor. gioia in cor.

*rall.*

o - gnor

*colla voce.*

Andantino.

Già gon-fia la ve-la dal so-le do-ra-ta,

Già gon-fia, già do- -ra- -ta,

La ve- -la do- -ra- -ta,

Andantino.

La spiaggia mi sve-la, co-per- -ta di fior la spiag - gia mi

La spiaggia mi sve-la co- -per - ta di fior si

La spiag- -gia mi sve - la co-per - ta di fior si co-

sve - la co - per - - ta di fior.

di fior di fior

per - ta di fior mi sve - la la spiaggia.

1º Tempo.

La mia bar_chet_ta ra - pi - da sol - ca l'on - de.

La mia bar_chet_ta ra - pi - da sol - ca l'on - de,

La mia bar - chet_ta

1º Tempo.

E l'au_ra fresca in fon - de la gio_ia in cor.

E l'au_ra fresca in fon - de la gio_ia in cor.

va ra - pi_da o - gnor.

Mme ROUSSEL, Graveur 29, r. de la Tour d'Auvergne, Paris. L.G.4328. Imp. A. CHAIMBAUD et Cie 18, r. de la Tour d'Auvergne.